ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДА

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДА

Чтение художественных произведений - неоценимый источник познания жизни и законов ее борьбы.

КАРЛ МАРКС

А
Б
В
Г
Д
Ж
З
И
К
Л
М
Н
О
П
Р
С
Т
У
Ф
Х
Ц
Ч
Э
Ю
Я

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДА

МОСКВА
«ПЕДАГОГИКА»
1988

Редакционная коллегия:
БЕРДНИКОВ Г. П.
(главный редактор)
АЛЕКСИН А. Г.
ВАСИЛЬЕВ Ю. В
ЗАПАДОВ А. В.
ЗАСУРСКИЙ Я. Н.
КИРЬЯНОВ В. Ю.
КОЗЬМИН В. Ф.
КОСТОМАРОВ В. Г.
КУЗНЕЦОВ Ф. Ф.
ЛИХАНОВ А. А.
СОБОЛЕВ Л. И.
ХЕЛЕМЕНДИК В. С.
ЧЕРКЕЗОВА М. В.
ГУСЕЙНОВ Ч. Г.
ШКОНДИН В. В.
ЩЕРБИНА В. Р.

Составитель
НОВИКОВ В. И.

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДА

ДЛЯ
СРЕДНЕГО И СТАРШЕГО
ШКОЛЬНОГО
ВОЗРАСТА

ББК 83. 92Я2
Э 68

Рецензенты:
член-корреспондент АН СССР
Николаев П. А.,
доктор филологических наук
Тураев С. В.,
кандидат филологических наук
Потапов Н. А.

Энциклопедический словарь юного литературоведа/
Э68 Сост. В. И. Новиков. — М.: Педагогика, 1988. —
416 с.: ил.
Пер. 4 р. 70 коп. В суперобложке 4 р. 90 коп.

Made with ScanKromsator

Словарь в доступной и занимательной форме знакомит читателей с основами литературоведения — науки о развитии литературы, ее родах и жанрах, направлениях и методах, а также с важнейшими проблемами теории и истории литературы, литературной критики, с принципами и приемами анализа поэтических и прозаических произведений, литературоведческой терминологией, крупнейшими представителями русского и советского литературоведения.

Словарь призван воспитывать у учащихся осознанный интерес к литературе — отечественной и мировой; научить самостоятельному анализу художественных произведений, их пониманию и оценке.

Для школьников среднего и старшего возраста.

Э $\frac{4306000000-044}{005(01)-88}$ 87—87 **ББК 83.92Я2**

© Издательство «Педагогика», 1988 г.

К НАШИМ ЧИТАТЕЛЯМ

Эта книга адресована школьникам. Вернее, тем из них, кто полюбил литературу, проявил интерес к статьям и книгам о писателях, об их произведениях, заинтересовался историей литературы. Понимание подобных работ требует не только сосредоточенности, но и специальной подготовки, знания терминологии, которой оперируют исследователи, авторы литературоведческих статей и книг.

Чаще всего интерес к языку науки приводит любознательного читателя к порогу самой науки, побуждает понять ее принципы. Наша книга поможет вам в этом.

Итак, наука, которая именуется литературоведением. Занимается она изучением художественной литературы. Ее задача состоит в том, чтобы ответить на вопрос, как возникла литература, как, по каким законам она развивалась на протяжении истекших веков в разных странах, у различных народов. Осмыслению подлежат и современные процессы развития мировой литературы. При этом литературоведа интересуют как отдельные произведения, их своеобразие, их связь с традициями национальной и мировой литературы, так и примечательные особенности содержания и формы творческого наследия того или иного писателя в целом, его место и значение в истории национальной и мировой литературы. Конечно, все это имеет реальный смысл лишь тогда, когда речь идет о значительных явлениях литературы, живущих долго, иногда о произведениях воистину бессмертных, таких, скажем, как «Илиада» и «Одиссея» Гомера, дошедших до нас из глубокой античной древности, таких, как «Дон Кихот» М. Сервантеса, драмы У. Шекспира, творения А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. А. Шолохова и других.

Мы говорим — вершины, и говорим правильно. Это действительно вершины огромных горных хребтов национальных литератур и мировой литературы. Отсюда и интерес литературоведов не только к отдельным произведениям и литературам, но и к их общностям — литературам национальным, скажем русской, французской, немецкой, китайской и др.

Откуда взялись такие понятия, как Возрождение? Они являются достижением науки. Причем не только литературоведения. Надо было выявить и обобщить характерные общественно-исторические, культурные особенности этой эпохи, определить, как повлияли они на развитие искусства в целом, литературы в частности, проследить историю ее зарождения, развития и ухода с исторической арены. Может быть, на этом примере особенно легко понять, что литературоведение кровно связано с другими гуманитарными науками, что литературоведам часто приходится решать те или иные вопросы и проблемы совместно с искусствоведами, историками, философами и, конечно, языковедами.

Общими усилиями специалистов по эстетике, искусствоведов вырабатывалось и складывалось научное понимание и таких явлений, как классицизм, романтизм, реализм. Однако тут мы из круга историко-литературных трудов вступаем уже в другую сферу литературоведения, которую именуют теорией литературы. Этот раздел науки о литературе очень широк. Он простирается от вопросов формы литературных произведений до осмысления литературы как своеобразного явления художественной культуры, шире — духовной культуры, до изучения происхождения, законов развития и общественно-исторических функций художественной литературы.

Мы без труда отличаем художественный текст от делового документа, научного описания или обыденной речи. Однако не так просто ответить на вопросы, в чем же состоит это отличие, что является спецификой художественной литературы и каковы ее разновидности. Тут множество сложных проблем, над решением которых работают ученые многих поколений. Сложность эта определяется тем, прежде всего, что художественная литература предстает перед нами всегда в неповторимом своеобразии формы и содержания данного произведения. Между тем надо увидеть в нем то, что является общим для всей художественной литературы, для тех или иных ее разновидностей, дать им определение, установить между ними соотношение. Сложность этой задачи объясняется и тем, что литература на всем протяжении своей истории изменялась, пройдя путь от древнейшего устного народного творчества до современной, чрезвычайно разветвленной, сложной системы.

В процессе многовековых изучений этих проблем постепенно складывалась система знаний, понятий и определений, которые и излагаются теперь в курсе теории литературы.

Теория литературы дает определение специфики художественной литературы как одного из видов искусства. Здесь рассматриваются проблемы художественности и образности. Теория литературы устанавливает членение литературы на три рода — эпос, лирика, драма. Тут же можно познакомиться с определениями художественного метода, течения, стиля, которые дают возможность иной группировки рассматриваемых художественных явлений — объединить произведения и эпоса, и лирики, и драмы в рамках, к примеру, романтизма или реализма, уловить существенные различия произведений одного и того же рода.

Внутриродовые разновидности помогают установить понятия жанра, такие, например, как роман, повесть, рассказ в эпическом роде. Вооружает нас теория литературы и знанием принципов построения художественных произведений, таких, к примеру, как композиция, сюжет. Обильны сведения о необозримом многообразии форм стихосложения, их музыкальном, ритмическом строе.

Не следует, однако, обольщаться достигнутыми результатами. В ряде случаев принятые определения, даже касающиеся формы литературных произведений, все еще не схватывают и не отражают с должной точностью то, что является основным, определяющим в многообразии живых явлений искусства, не дают достаточно убедительного ответа на насущные вопросы исследователей. Нет, например, сколько-нибудь отчетливого определения границы между повестью и рассказом, повестью и романом. Да и само принятое определение романа оказывается подчас недостаточным при обращении к реальным романным формам. Это чувствуют не только критики, но порой и сами писатели. Отсюда незатухающие споры в научной литературе вокруг существующих определений.

Не следует считать подобные дискуссии слабостью науки. Напротив, они являются наглядным свидетельством стремления ученых ко все более глубокому постижению тайн художественной формы и ее выразительности, законов возникновения произведений и их жизни в духовной культуре последующих поколений читателей, законов развития литературы. Нельзя при этом игнорировать достигнутые результаты исследований. Их нужно хорошо знать всякому стремящемуся приобщиться к науке о литературе и внести в нее свой вклад. Однако при этом надо всегда помнить и о том, что живые явления литературы были и остаются богаче, сложнее уже найденных нами определений. Непрерывный процесс развития литературы, как и процесс все более глубокого ее постижения, является неиссякаемым источником обогащения и науки о литературе.

В существующих определениях литературоведения упоминается и литературная критика как третья его составная часть (теория литературы, история литературы, литературная критика). Критика (от греч. kritikḗ — «суждение», «искусство разбираться, судить о чем-нибудь») понимается как разбор, истолкование, осмысление текущей литературы с позиций современности. Если историк литературы говорит о литературных явлениях прошлого с учетом всех материалов и знаний, которыми чаще всего не располагали еще современники данного произведения, то критик судит о таких явлениях сразу после их публикации. Так обычно определяется различие и соотношение критических и историко-литературных работ. К этому следует добавить: подразумевается, что и историк литературы, и критик должны хорошо знать и умело использовать достижения теории литературы и эстетики.

Следует, однако, признать, что полного единства взглядов на соотношение литературоведения и критики пока нет. Наряду с включением критики в науку о литературе как ее составной части существует и такое мнение, что критика — явление особое, параллельно существующее. Отсюда нередко встречающаяся в печати формула: «Литературоведение и критика». Отсюда же стремление сблизить литературную критику с литературой, рассматривать ее как один из жанров художественной литературы.

Мысль о суверенности критики подкрепляется на первый взгляд и экскурсом в историю. Считается, что литературоведение как наука сложилось к середине прошлого века, что же касается критики, то она столь же почтенного возраста, как и литература. Уже в античные времена проявляется интерес к искусству прошлого, создаются его описания, проводится канонизация текстов. Так появляются ростки будущей теории и истории литературы и таких вспомогательных ее дисциплин, как текстология, библиография и др. В процессе смены литературных направлений и методов, в ходе связанных с этими процессами дискуссий критика и эстетика, формулируя свое отношение к прошлой литературе, выявляли и характерные особенности содержания и формы, принципиальные установки идущего им на смену нового искусства. Во всех таких дискуссиях, как и в различных творческих манифестах, легко прослеживается их кровная связь с развитием общественной мысли, идеологической борьбой иногда национального, а подчас и эпохального значения (например, период перехода от средневековья к Возрождению, процесс укрепления абсолютизма в борьбе с феодализмом в Европе и пр.). Так, веками накапливался материал, который стал позже достоянием историков и теоретиков литературы.

Если говорить о советской литературной науке, развивающейся на основе марксистско-ленинской теории, то она впитала в себя все то ценное, что было сделано литературоведами прошлого. Среди этого ценного — обильный фактический материал, опыт историко-литературных, источниковедческих, библиографических работ.

По коренным проблемам общественного смысла, идейной направленности писательского труда советское литературоведение непосредственно продолжает и развивает традиции революционно-демократической критики — В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского, марксистской дореволюционной критики XX в. — Г. В. Плеханова, А. В. Луначарского, В. В. Воровского, А. М. Горького. Борьба В. И. Ленина за партийность литературы, за то, чтобы новое искусство служило высоким идеалам коммунистического строительства, прямо явилась развитием — применительно к новой исторической эпохе — идеи народности литературы, которую отстаивала революционно-демократическая и марксистская критика.

В. И. Ленин учил видеть значение, величие литературы в его связи с передовыми, революционными силами действительности. В статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» В. И. Ленин утверждал, что «если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 17. С. 206). Подчеркивая гениальную одаренность Л. Н. Толстого, В. И. Ленин настойчиво через все свои статьи проводит мысль о том, что мировое значение творчества Толстого связано с тем, что он сумел поставить действительно великие вопросы эпохи подготовки первой русской революции в России, что он смог это сделать, так как встал на позиции русского патриархального крестьянина, с гениальной силой великого художника отразив «ломку взглядов самых широких народных масс в России».

Статья В. И. Ленина о Толстом, как и другие его работы о русской литературе, демонстрирующие связь великих произведений искусства с передовыми, демократическими, революционными процессами, с демократической и социалистической идеологией прошлого, является блестящей демонстрацией плодотворности принципа партийности не только для художника, но и для литературоведа. Вскрывая в художественных произведениях передовую идеологию, вдохновившую талантливых писателей прошлого, советские ученые получают возможность глубже понять их общественно-исторические истоки, их общественную функцию в духовной культуре социализма. Становится понятным, почему социалистическая культура оказывается на деле наследницей прогрессивной художественной культуры прошлого, почему произведения великих писателей всех стран мира по праву обретают у нас свою вторую родину.

Такова основная направленность современного марксистско-ленинского литературоведения, подтверждающая, что оно действительно развивает лучшие традиции демократической критики прошлого. В этом ее основное отличие от современной буржуазной науки, в которой, напротив, все отчетливее проявляется тенденция продолжать традиции антидемократической, элитарной, а то и откровенно реакционной критики. Так, в современных международных дискуссиях воскрешаются подчас и старые споры, например, об основных особенностях творческого наследия Н. В. Гоголя, его общественной направленности, художественном своеобразии. Советские ученые отстаивают и развивают в своих работах те ответы на эти вопросы, которые давались Белинским, Герценом, Чернышевским. Иные же наши зарубежные коллеги стремятся воскресить взгляды тех реакционных критиков, которые отвергали мысль о прогрессивной направленности «Ревизора», «Мертвых душ» и других художественных произведений писателя. Такая же картина вырисовывается в спорах и по множеству других вопросов.

Следует отметить, что подобные дискуссии, когда они возникают, всегда демонстрируют правоту советских ученых. Их позиция неизменно оказывается более аргументированной. И это не случайно.

В современном буржуазном литературоведении начинают преобладать силы, стремящиеся порвать с традициями не только передовой критики прошлого, но и академической науки, которая при всех ее слабостях все же заботилась и продолжает заботиться об обоснованности своих суждений, об опоре на соответствующий материал, на добытые в результате научных изысканий факты. По сути дела при таком подходе отпадает необходимость и в самих научных знаниях. Что же касается советских ученых, то они, продолжая самым широким фронтом вести научные изыскания, часто используют достижения побочных научных дисциплин. Вот почему в спорах с учеными Запада на их стороне не только убежденность в своей правоте, но и факты. Кроме того — все время совершенствующиеся навыки объективного научного анализа художественных произведений.

Еще одна характерная особенность ряда течений в современной буржуазной науке — трактовка художественной литературы как результата формального творчества, игнорирование при анализе произведений их содержания, того несомненного факта, что любая форма содержательна, в каждом произведении она определена содержанием, являясь художественным средством его выражения. В «Застольном слове о Пушкине» А. Н. Островский писал: «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть! Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств поэт дает и самые формулы мыслей и чувств (...) Отчего с таким нетерпением ждется каждое новое произведение от великого поэта? Оттого, что всякому хочется возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним; всякий ждет, что вот он скажет мне что-то прекрасное, новое, чего нет у меня, чего недостает мне». Итак, «форма для выражения мыслей и чувств». Такая форма и является предметом изучения советских ученых, она помогает им все глубже проникать в тайну тех путей к сердцу и уму читателей, которые использует художник. Только при таком понимании формы можно глубоко раскрыть содержание произведения, то «прекрасное, новое», что стремится сообщить нам писатель. Между тем все это и отбрасывается неоформалистическими течениями, подменяется представлением, будто задача художника — самоценное творение формы, а произведение интересно соотношением этих форм, своей формальной структурой.

Если в первом случае делается попытка переосмыслить литературное наследие, вытравить из него душу живую, дать ложное его истолкование и тем самым дегуманизировать его, то во втором случае та же задача осуществляется путем игнорирования этой живой души искусства.

Так литературная наука оказывается в центре современной идеологической борьбы. В этих условиях оказывается, что именно страна социализма становится наследницей великого искусства всех времен и народов.

Не все из того, что вы узнаете, с чем познакомитесь в этой книге,есть на сегодня истина в последней инстанции. Литературоведение — живая, развивающаяся наука со своим вечным и одновременно меняющимся миром. Вспомним, дорогие друзья, слова Михаила Сергеевича Горбачева на XXVII съезде КПСС: «Атмосфера творчества, которую партия утверждает во всех областях жизни, особенно плодотворна для общественных наук. Мы надеемся, что она будет активно использована нашими экономистами и философами, юристами и социологами, историками и литературоведами для смелой, инициативной постановки новых проблем, для их творческой теоретической разработки». Так что юных литературоведов ждет труд не только увлекательный, но и благородный. Настоящая книга обращена к самым широким кругам, к тем людям, которые не только любят литературу, но и стремятся лучше, глубже ее постигнуть.

Член-корреспондент АН СССР
Г. П. БЕРДНИКОВ

Г. Бердников

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Перед вами книга, цель которой — помочь читателям освоиться в том сложном, разнообразном и интересном мире, который называется художественной литературой.

Умеете ли вы читать? Спешить с утвердительным ответом на этот вопрос не стоит. Конечно, прочесть книгу может любой из вас. Но прочесть по-настоящему — это значит проникнуть в художественную глубину произведений, уловить множество оттенков мысли и чувства автора. Лучшие произведения русской, советской и мировой литературы обладают одним общим свойством — неисчерпаемостью их смысла, художественного содержания. Сколько бы мы ни перечитывали «Евгения Онегина» А. С. Пушкина или «Войну и мир» Л. Н. Толстого, «Гамлета» У. Шекспира или «Фауста» И. В. Гёте, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Хорошо!» В. В. Маяковского или «Василия Теркина» А. Т. Твардовского, мы всякий раз находим новое для себя. Умению находить это новое, все глубже и глубже проникая в суть художественных произведений, умению читать по-настоящему можно и нужно учиться всю жизнь.

Практическую помощь в овладении искусством чтения вам могут оказать сведения об основах литературоведения. Словарь знакомит с важнейшими вопросами теории и истории литературы, излагая их в кратком и по возможности простом виде. Авторы словаря стремились сделать его полезным не только для тех, кто мечтает стать филологом или литературоведом, но и для всех юных читателей. Ведь художественная литература в наше время входит в жизнь каждого человека, независимо от его профессии.

Эта книга познакомит вас с общими законами, по которым строится художественное произведение, живет и развивается литература, как в ней отражается жизнь. Вы узнаете о том, какими образными, композиционными и стилистическими средствами выражают прозаики, поэты и драматурги свои идеи, донося их до умов и сердец миллионов читателей.

Поклоннику поэзии полезно владеть основами стиховедческой «грамоты»: знать о системах стихосложения и его главных размерах, о типах рифм, о строфике. Все это в необходимой мере присутствует в словаре.

Словарь включает также статьи о важнейших периодах развития отечественной и зарубежной литератур: «Античная литература», «Древнерусская литература», «Советская многонациональная литература», «Литература социалистических стран» и др. Их авторы не стремились перечислить всех писателей, назвать все интересные произведения. Задача здесь другая: обозначить главные особенности литературных эпох, дать читателю своеобразный «ключ» к их единому пониманию. Словарь рассчитан на творческий подход читателей, на то, что почерпнутые отсюда знания они будут применять в самостоятельной работе над самыми разными литературными произведениями. Включены в словарь и практические советы юному читателю.

Как пользоваться словарем? Названия статей в нем расположены по алфавиту. Рядом с ними вы найдете еще и рассказы о крупнейших исследователях литературы — от Ломоносова до ученых советского времени. В тексте вы встретите термины, выделенные особым шрифтом — *курсивом*. Это значит, что им посвящены специальные статьи. Алфавитный указатель в конце словаря содержит не только названия статей (они набраны **полужирным шрифтом**), но и другие термины, встречающиеся в словаре. В конце словаря приводится список книг о художественной литературе и литературоведении, изданий, в которых читатель может найти дополнительный материал о писателях и их произведениях.

Словарь иллюстрирован циклом литографий художника Ю. И. Селиверстова, воссоздающим основные этапы мирового литературного развития. Здесь широко использованы произведения изобразительного искусства, архитектуры и скульптуры (в частности, памятники писателям и литературным героям, воздвигнутые в разных странах), фрагменты книжной графики.

А

АВАНГАРДИЗМ

Авангардизм (от франц. avant-garde — передовой отряд) — условный термин, обозначающий так называемые левые течения в искусстве и литературе, возникшие (главным образом на Западе) во втором десятилетии XX в. и проявившиеся преимущественно в поэзии и драматургии. Авангардизм отразил стихийный бунт поэтов против современного им буржуазного уклада. Ясной политической программы у представителей авангардизма не было. Они бунтовали против «сытых», против контрастов города, против несправедливой войны, развязанной империалистами в 1914 г. Они считали устаревшими привычные формы литературы и искусства, в том числе и строгие нормы стихосложения (даже синтаксиса), выступали против *реализма,* который казался им недостаточным для выражения их бунтарских настроений. Каждому читателю может дать представление об одной из разновидностей авангардизма поэзия раннего В. В. Маяковского (футуризм). В театре последователи авангардизма отказывались от внешнего правдоподобия в оформлении спектакля, режиссеры стремились как можно больше подчеркнуть условность действия, заменяя реалистические декорации абстрактными конструкциями (Вс. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров, театр Б. Брехта). Позднее эта условность получила широкое распространение и в реалистическом театре.

В ряде литератур авангардизм выступает как ранний этап революционного искусства. Среди будущих поэтов социалистического реализма кроме В. В. Маяковского можно назвать многих, начавших свой путь в русле авангардизма (немецкий поэт И. Р. Бехер, французский поэт П. Элюар, турецкий поэт Н. Хикмет и др.). Позднее, в 20—30-е гг., все эти поэты и прозаики перешли на позиции реализма.

Неоднозначность термина «авангардизм», однако, состоит в том, что в наше время некоторые буржуазные художники и поэты причисляют себя к «авангарду» только потому, что они отвергают реализм и стремятся поразить воображение читателя разными экспериментами в области формы, хотя по содержанию их творчество носит чаще всего реакционный характер. Ясно, что они имеют мало общего с теми художниками, которые стояли у истоков авангардизма.

АКМЕИЗМ

В 1912 г. среди множества стихов, опубликованных в петербургских журналах, читатель не мог не задержать внимания на таких, например, строчках:

Я душу обрету иную,
Все! что дразнило, уловя.
Благословлю я золотую
Дорогу к солнцу от червя.
(Н. С. Гумилев)

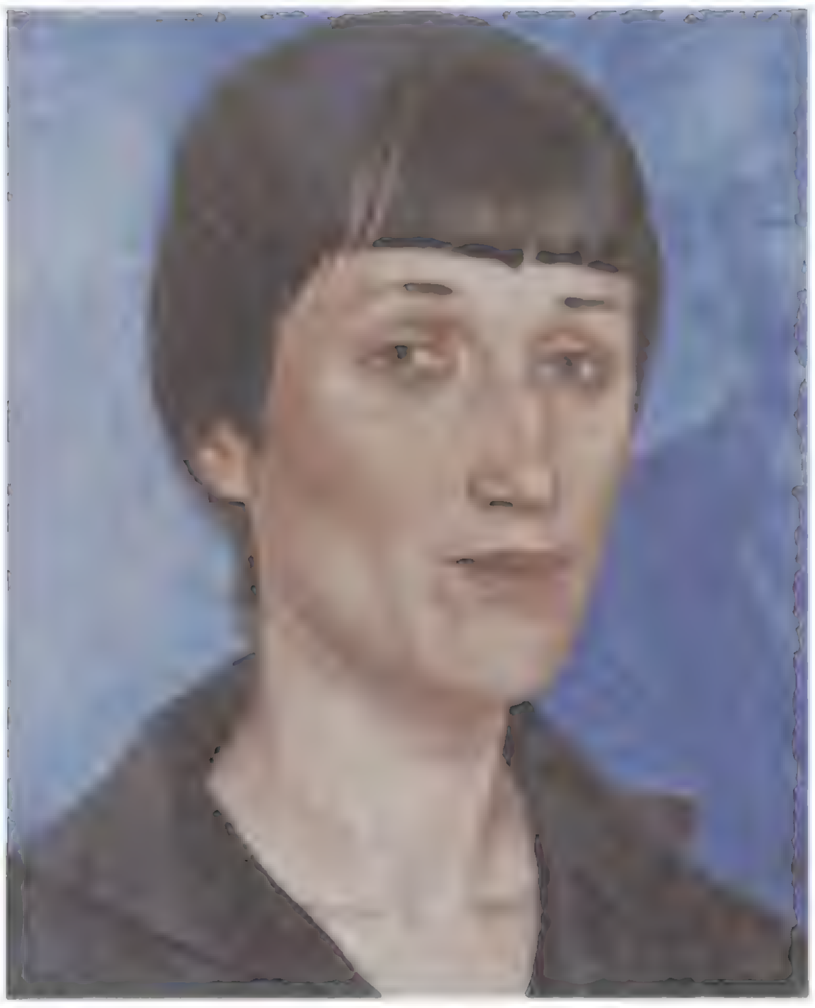
И часы с кукушкой ночи рады,
Все слышней их четкий разговор.
В щелочку смотрю я: конокрады
Зажигают под холмом костер.
(А. А. Ахматова)

Но я люблю на дюнах казино,
Широкий вид в туманное окно
И тонкий луч на скатерти измятой.
(О. Э. Мандельштам)

Эти трое поэтов, а также С. М. Городецкий, М. А. Зенкевич, В. И. Нарбут в том же году назвали себя акмеистами (от греч. akmē — высшая степень). Приятие земного мира в его зримой конкретности, острый взгляд на подробности бытия, живое и непосредственное ощущение природы, культуры, мироздания и вещного мира, мысль о равноправии всего сущего — вот что объединяло в ту пору всех шестерых. Почти все они прошли ранее выучку у мастеров символизма, но в какой-то момент решили отвергнуть свойственные символистам устремленность к «мирам иным» и пренебрежение к земной, предметной реальности.

Изменилось и отношение к слову: акмеисты утверждали, что поэтическое слово имеет твердо очерченные границы. И. Ф. Анненский, поэт и критик, говорил о поэтах, пришедших на смену символизму: «Все это не столько лирики, как артисты поэтического слова. Они его гранят и обрамляют». Акмеисты подчеркнули границы поэтического текста — это сказалось и в лаконичности стихового повествования, и в четкости лирической фабулы, и в остроте завершения стихотворной пьесы: знаменитые «шпильки», «пуанты», «выпады» у Ахматовой и Мандельштама.

Поэзия акмеизма отличалась повышенной склонностью к культурным ассоциациям,



А. А. Ахматова. Портрет работы К. Петрова-Водкина.

она вступала в перекличку с минувшими литературными эпохами. «Тоска по мировой культуре» — так определил впоследствии акмеизм О. Э. Мандельштам. Мотивы и настроения «экзотического романа» и традиция лермонтовского «железного стиха» у Н. С. Гумилева; образы древнерусской письменности, Данте и психологического романа XIX в. у Ахматовой; идеи натурфилософии у Зенкевича; античность у Мандельштама; мир Н. В. Гоголя, Г. С. Сковороды у Нарбута — вот далеко не полный перечень затронутых акмеистами культурных слоев. При этом каждый из акмеистов обладал творческим своеобразием. Если в поэзии Н. С. Гумилева звучал порой гимн «сильной личности», а в произведениях М. А. Кузьмина преобладало характерное для акмеизма эстетство, то творчество А. А. Ахматовой развивалось прогрессивно, переросло узкие границы акмеизма и в нем возобладали реалистическое начало, патриотические мотивы. Находки акмеистов в области художественной формы использовались некоторыми нашими поэтами в последние десятилетия.

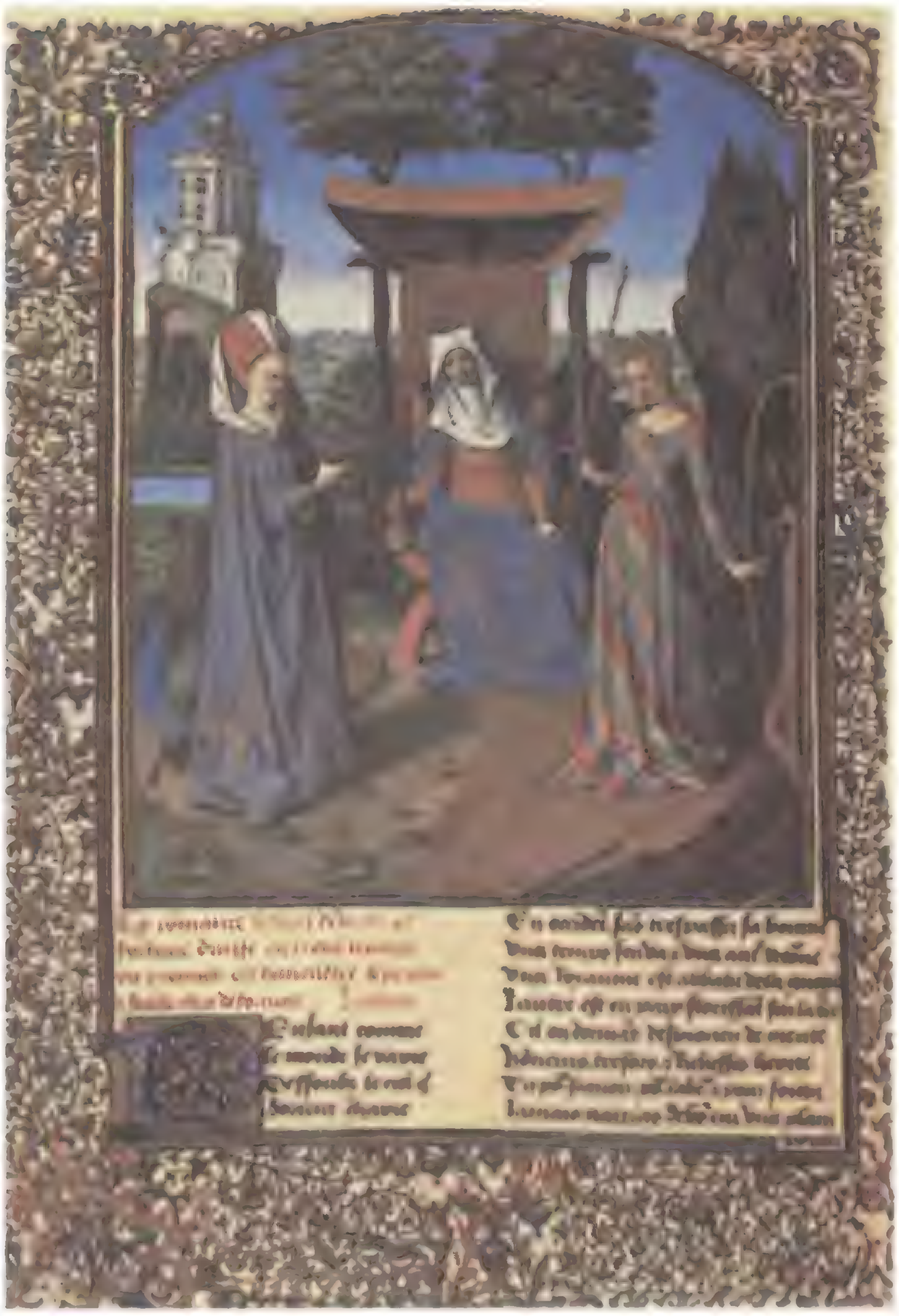
О. МАНДЕЛЬШТАМЪ
КАМЕНЬ
СТИХИ
АКМЭ.
С. ПЕТЕРБУРГЪ
1913.
АННА АХМАТОВА
ВЕЧЕРЪ
СТИХИ
ЦЕХЪ ПОЭТОВЪ

Титульные листы первых книг А. А. Ахматовой и О. Э. Мандельштама.

АЛЛЕГОРИЯ

Как художественный прием, аллегория (от греч. allëgoria — иносказание) — одно из сильнейших средств воздействия на сознание и воображение зрителя или читателя. Она относится к группе метафорических тропов (см. *Тропы и фигуры*), когда одно явление изображается и характеризуется через другое.

Сила аллегории в том, что она способна на долгие века олицетворять понятия человечества о справедливости, добре, зле, различных нравственных качествах. Богиня Фемида, которую греческие и римские скульпторы изображали с завязанными глазами и весами в руке, навсегда осталась олицетворением правосудия. Змея и чаша — аллегория врачевания, медицины. Библейское



Спор Доблести и Фортуны. Художник Ж. Фуке.

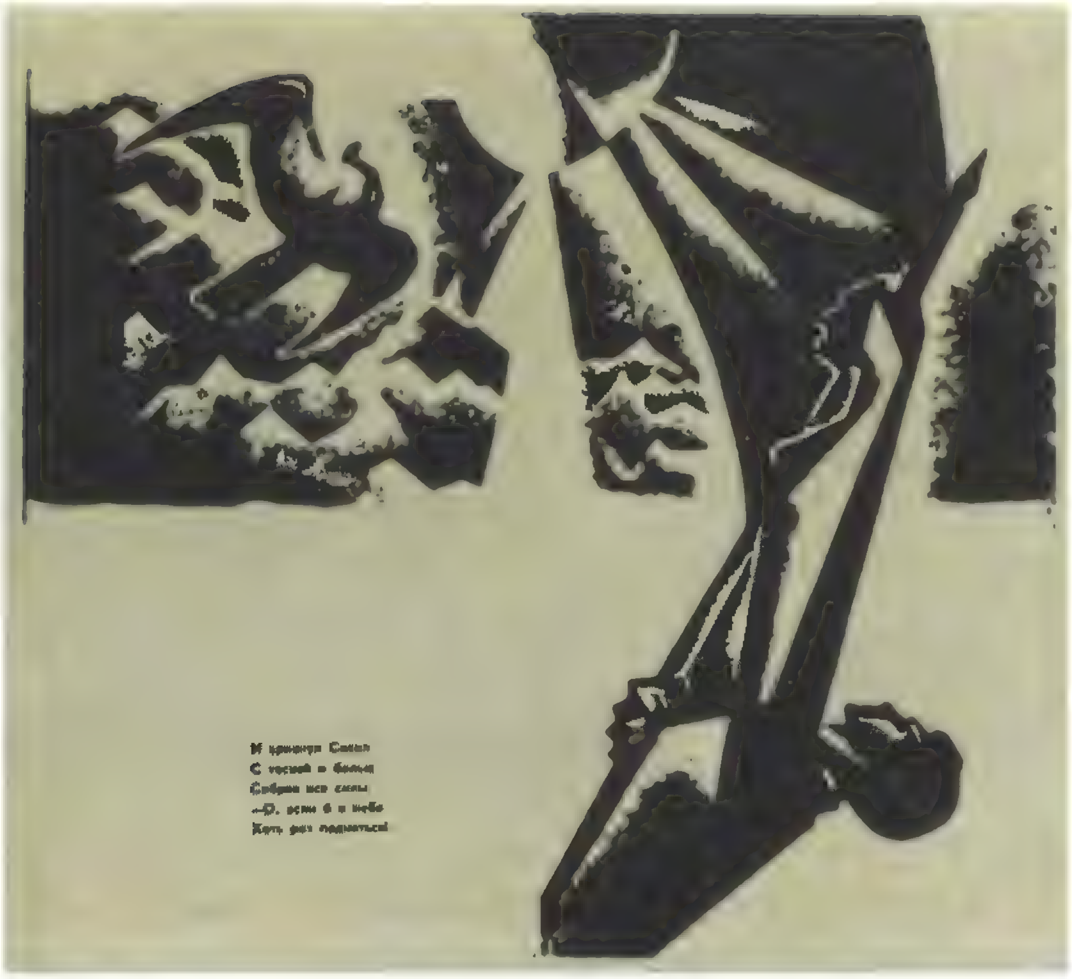


Иллюстрация В. Воловича к «Песне о Соколе» М. Горького.

изречение: «Перекуем мечи на орала» — аллегорический призыв к миру, к окончанию войн. Как троп аллегория используется в *баснях, притчах.* Аллегория наиболее характерна для средневекового искусства, искусства *Возрождения, барокко, классицизма.*

В реалистической литературе аллегорический, иносказательный характер имеют многие произведения: *сказки, басни* и даже *романы.* Так, «Остров пингвинов» А. Франса — философско-аллегорический роман, в котором писатель прослеживает основные этапы развития буржуазной цивилизации. Персонажи романа — пингвины — олицетворение человеческого неразумия. Глупость, лицемерие, религиозные предрассудки являются их постоянными спутниками. В главе о размежевании полей Франс осуждает установление частной собственности, во имя которой че-

«ЛИТЕРАТУРА — ОЧЕНЬ ТРУДНОЕ, ДАЖЕ МУЧИТЕЛЬНО ТРУДНОЕ ДЕЛО...»

Слова в заглавии принадлежат А. М. Горькому. Взяты они из письма к В. Я. Зазубрину. Развивая эту мысль, Алексей Максимович пишет: «...кто не чувствует крайней сложности писательского труда, тот не напишет хорошей книги. Недовольство собою, своей работой — обычная награда человека, одержимого страстью работы над словом и образом. «Самгин» — вещь, которую необходимо переделать с начала до конца».

Великие писатели единодушны в таком отношении к своему труду.

«Хуже мучений нельзя придумать на том свете, как заставлять человека писать, выражая с величайшим напряжением всю сложность и глубину мыслей». Это из опыта Л. Н. Толстого.

«Талант — вещь совсем не легкая, это не просто мастерство. В корне своем — это потребность, это критическое представление об идеале, это неудовлетворенность, которая только через муку родит и совершенствует свое мастерство. И для самых великих, и для самых взыскательных талант их — страшнейший бич». Таков выношенный вывод Т. Манна. «...Недовольство, — считает А. П. Чехов, — составляет одно из коренных свойств всякого настоящего таланта».

«Для развития таланта, — подытоживает опыт многих лет литературного труда А. И. Герцен, — необходим упорный, выдержанный, труд. Ни таланта, ни любви к искусству не достаточно, чтобы сделаться художником, один труд в соединении с ними может что-нибудь сделать. Без работы можно быть дилетантом, аматёром — художником никогда. (...) Привычка к работе — дело нравственной гигиены. Для работы надо жертвовать многим, без сомнения. Но ведь истинной любви вообще нет без жертвы, и там, где любовь к чему б то ни было истинна, там жертва легка. К тому же искусство не так, как боги, которым тоже люди не умеют поклоняться иначе, как жертвоприношениями, — оно требует мало, а дает очень много».

Подобные мысли высказывает И. А. Гончаров: «Техника, т. е. мастерство, явится у таланта, но их надо вызвать борьбой с препятствиями и трудом: это легко не дается».

Трудность литературного труда подлинного творца, однако, не ужасает, а радует.

«...Покамест писать трудно — все еще хорошо, более того, особенно трудно бывает как раз перед взятием новой высоты. Это я знаю отчасти и по собственному опыту», — пишет А. Т. Твардовский.

Разбирая архив А. С. Пушкина, В. А. Жуковский не может не поделиться неизгладимо сильным впечатлением от рукописей поэта: «С каким трудом писал он свои легкие, летучие стихи! Нет строки, которая бы не была несколько раз перемарана. Но в этом-то и заключается тайна прелести творения».

ловечество вело бесчисленные войны. Аллегорическая образность лежит в основе «Войны с саламандрами» К. Чапека, одного из первых антифашистских романов в зарубежной литературе.

Свое идейно-художественное значение аллегория сохраняет и в советской литературе. Это особенно показательно для сатирических жанров. Так, в названии пьесы Маяковского «Клоп» аллегорически обобщен тип обывателя, мещанина, объективно являющегося паразитом социалистического общества. Главный отрицательный персонаж пьесы Маяковского «Баня» — главначпупс Победоносиков — аллегория бюрократизма и комчванства, самая фамилия которого вызывает у читателя ассоциации с одной из самых страшных фигур русской истории — главой Святейшего Синода мракобесом и реакционером Победоносцевым. Она представлена в комически уменьшенном и приниженном виде («победный носик») — воплощение зазнайства и спеси на пустом месте. Здесь аллегория смыкается с *аллюзией.*

АЛЛЮЗИЯ

Часто можно услышать или прочесть, что, например, в басне И. А. Крылова «Волк на псарне» под Волком подразумевается Наполеон. На иллюстрации Г. И. Нарбута Волк даже изображен с наполеоновской треуголкой, а ловчему приданы черты сходства с Кутузовым. Однако если бы смысл басни к этому и сводился, перед нами была бы простая аллегория. Тогда, не зная о Наполеоне, мы просто не смогли бы прочесть эту басню. Но «Волк на псарне», как и всякая басня, имеет обобщенно-нравственный смысл и лишь намекает на события Отечественной войны 1812 г. Такой намек называется аллюзией (от лат. allusio — шутка, намек).

Иллюстрация Г. Нарбута к басне И. А. Крылова «Волк на псарне».

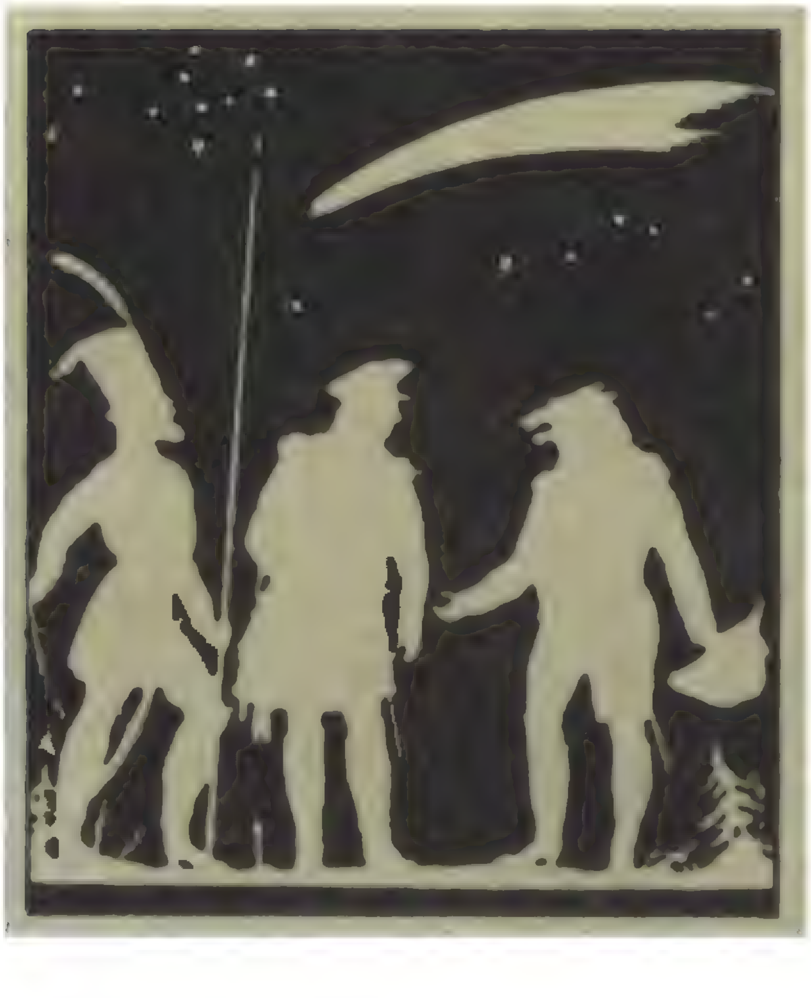
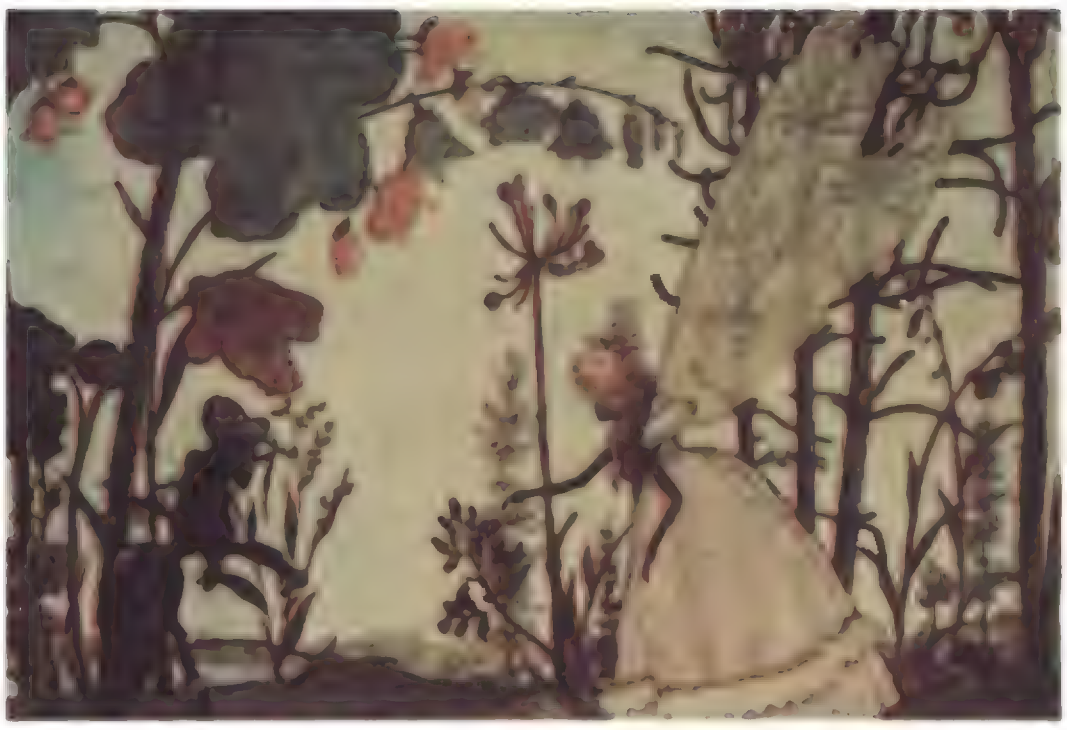


Иллюстрация Г. Нарбута к басне И. А. Крылова «Стрекоза и Муравей».

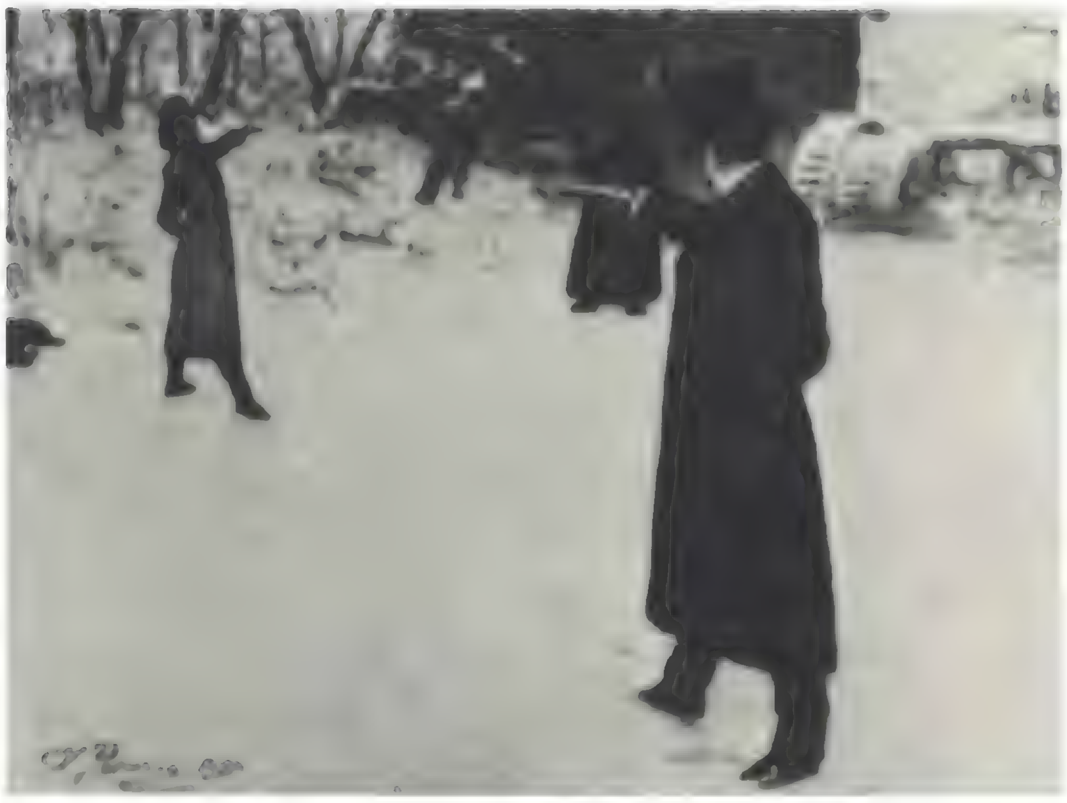


В первой главе романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкин намекает на свою ссылку, маскируя это бытовым тоном так, как будто ведется разговор о здоровье: «Но вреден север для меня». Эта аллюзия однопланова: речь идет о ссылке, и только о ней. Чаще, однако, аллюзия соединяет два разных смысла. Когда в «Борисе Годунове» царь говорит: «Противен мне род Пушкиных мятежный,»— это относится и к событиям «смутного времени», и к судьбе самого поэта, к событиям XIX в.

Аллюзии часто носят политический характер, когда при помощи намека указывается на то, что по цензурным условиям нельзя высказать прямо. Порою они складываются в целый язык (см. *Эзоповский язык*). Однако к этому роль аллюзии как литературного приема не сводится. При помощи тонких намеков ведется литературная полемика, иногда же таким способом маскируются обстоятельства личной жизни автора. Так, согласно гипотезе Ю. Н. Тынянова, в ряде стихов Пушкина «зашифрована» его «утаенная любовь» к Е. А. Карамзиной. Адрес Татьяны в седьмой главе «Евгения Онегина» («У Харитонья в переулке») содержит автобиографическую аллюзию — это адрес самого Пушкина в годы детства.

Иногда аллюзии пронизывают весь текст произведения. Например, в романе В. А. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» почти все вымышленные персонажи сопоставимы с реальными людьми — литераторами и филологами 1920-х гг. Боль-

Иллюстрация И. Репина к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин».



шую роль играют аллюзии в исторических романах и драмах, когда изображаемая историческая ситуация соотносится с ситуацией современной. Это особенно характерно для освоения античных сюжетов драматургами классицизма.

Аллюзии нередко присутствуют в произведениях на исторические темы. Так, трагедия классицизма, черпавшая сюжеты из античности («Сид» П. Корнеля, «Федра» Ж. Расина и др.), всегда была сориентирована на то, что зритель воспримет эти сюжеты как современные. Эта особенность во многом характерна и для зарубежной драмы XX в. (исторические пьесы Б. Шоу и др.)

Аллюзии на литературные произведения относятся к области *реминисценции*. Однако аллюзия может быть одновременно и литературной, и политической. В стихотворении М. Ю. Лермонтова «Умирающий гладиатор» при описании толпы зрителей появляются слова «надменный временщик». Они повторяют начало сатиры К. Ф. Рылеева «К временщику», т. е. представляют собой аллюзию литературную. В то же время цитата из стихов казненного декабриста — это, несомненно, и политический намек.

АНТИТЕЗА

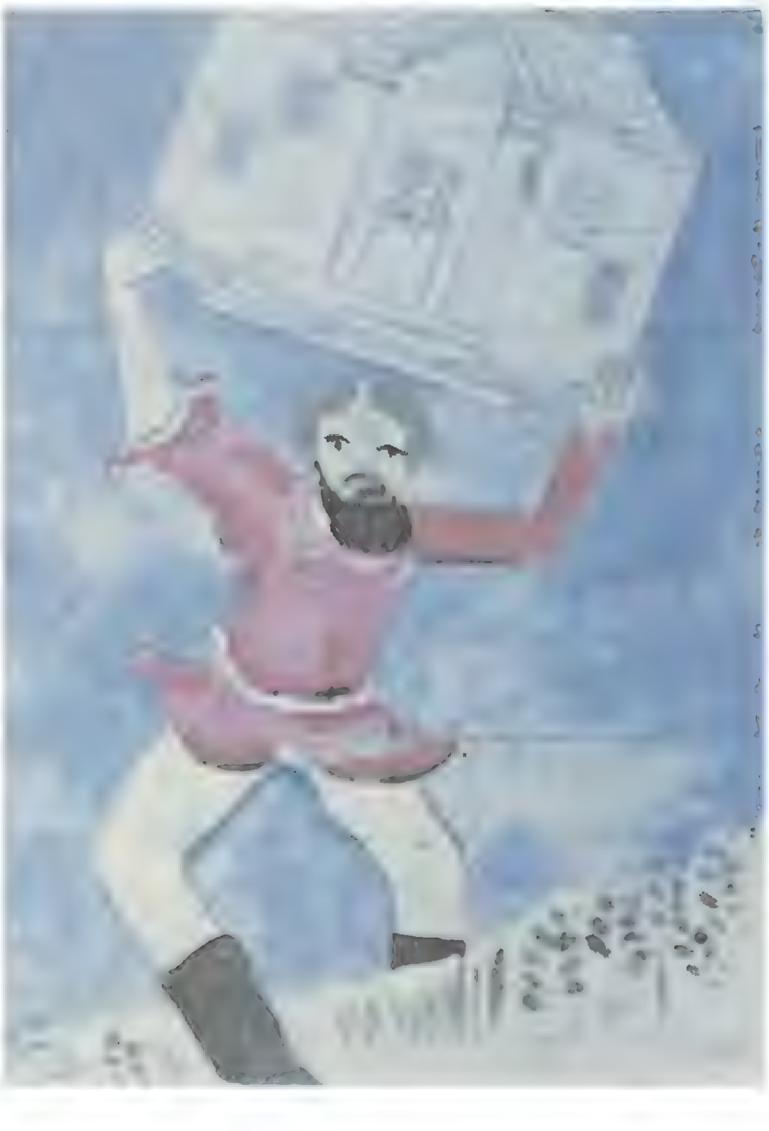
Антитеза (от греч. antithesis — противоположение) — сопоставление контрастных или противоположных образов.

В более широком смысле под антитезой понимают любое сопоставление противоположных понятий, ситуаций или любых других элементов в литературном произведении. Таковы противопоставления Дон Кихота и Санчо Пансы в романе «Дон Кихот» М. Сервантеса, шута и главных героев У. Шекспира, Ольги и Татьяны в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина, Ужа и Сокола в «Песне о Соколе» М. Горького, Макара Нагульнова и деда Щукаря в «Поднятой целине» М. А. Шолохова.

Возникновение антитезы восходит к тем начальным стадиям развития культуры, когда первичное восприятие мира как хаотического царства случайностей сменялось определенным упорядочением представлений, основанным на принципе двойственности: море — суша, небо — земля, свет — тьма, правый — левый, север — юг, чет — нечет. Мифы многих народов мира повествуют о первотворцах Вселенной — соперниках-близнецах, причем один из братьев создает все светлое, доброе, полезное, другой — все темное, злое, враждебное человеку.

Различные понятия или персонажи оказываются в зависимости от признака, по которому они сопоставлены. Герою волшебной сказки противостоят, с одной стороны, враги вроде Змея Горыныча или Кощея Бессмертного (антитеза герой — противник), с другой — его родные братья (антитеза герой — мнимый герой). Одно и то же противопоставление имеет различный смысл в разных контекстах. Один смысл имеет противопоставление «белый — черный» в сербской песне: «У пахаря руки черные, а каравай белый», где он близок к русской пословице: «Горька работа, да сладок хлеб», и другой — в начале поэмы А. А. Блока «Двенадцать»,

«Мир хижинам, война дворцам». Художник М. Шагал.



утверждающей чистоту и святость революции: «Черный вечер. / Белый снег».

Наконец, третий смысл выражен в стихотворении В. В. Маяковского «Блек энд уайт» (запись русскими буквами англоязычного выражения «Черное и белое» или «Черный и белый»): «Белую работу / делает белый, / черную работу — / черный». За противопоставлением двух цветов у В. В. Маяковского стоит расовый и одновременно классовый антагонизм, характеризующий внутреннее неблагополучие внешне процветающей Америки.

Обычно антитезные понятия выражаются противоположными по смыслу словами — антонимами. Таковы заглавия-антитезы «Моцарт и Сальери» (А. С. Пушкин), «Волки и овцы» (А. Н. Островский), «Отцы и дети» (И. С. Тургенев), «Война и мир» (Л. Н. Толстой), «Преступление и наказание» (Ф. М. Достоевский), «Толстый и тонкий» (А. П. Чехов), «Живые и мертвые» (К. М. Симонов), «Коварство и любовь» (И. Фр. Шиллер), «Красное и черное» (Стендаль), «Принц и нищий» (М. Твен), прямо или косвенно указывающие на конфликты, лежащие в основе этих произведений.

Естественно, что в сказках и баснях — жанрах, где характеристики персонажей четки и определенны, нередко антитезные заглавия — антонимы: «Правда и кривда», «Мужик и барин» (сказки), «Волк и ягненок», «Листы и корни» (басни И. А. Крылова). На антитезе часто строятся пословицы (см. *Пословицы и поговорки*), например: «Труд кормит, а лень портит». Как сильное средство эмоционального воздействия антитеза используется в ораторском искусстве, в лозунгах и призывах: «Мир хижинам, война дворцам!» (лозунг Великой французской революции 1789—1794 гг.).

Бывает, что члены противопоставления во второй части следуют в обратном порядке (по сравнению с первой), как бы накрест, в виде буквы *х* (в греческом алфавите — буква *хи*, откуда и название этой фигуры — ***хиазм*** (см. *Повтор*). Сократу приписывают афоризм, в котором хиазм сочетается с повтором: «Есть, чтобы жить, а не жить, чтобы есть».

Антитеза может распространяться на целый диалог, который, в свою очередь, может развернуться в самостоятельное произведение. Таков жанр прений (споров). Это и созданные тысячелетия назад шумерские споры: «лето и зима» или «серебро и медь» (вспомним пушкинское «Золото и булат»), и известное многим народам «Прение живота (жизни) и смерти», неоднократно привлекавшее внимание живописцев, драматургов и поэтов, вплоть до М. Горького («Девушка и смерть») и А. Т. Твардовского (глава «Смерть и воин» в поэме «Василий Теркин»).

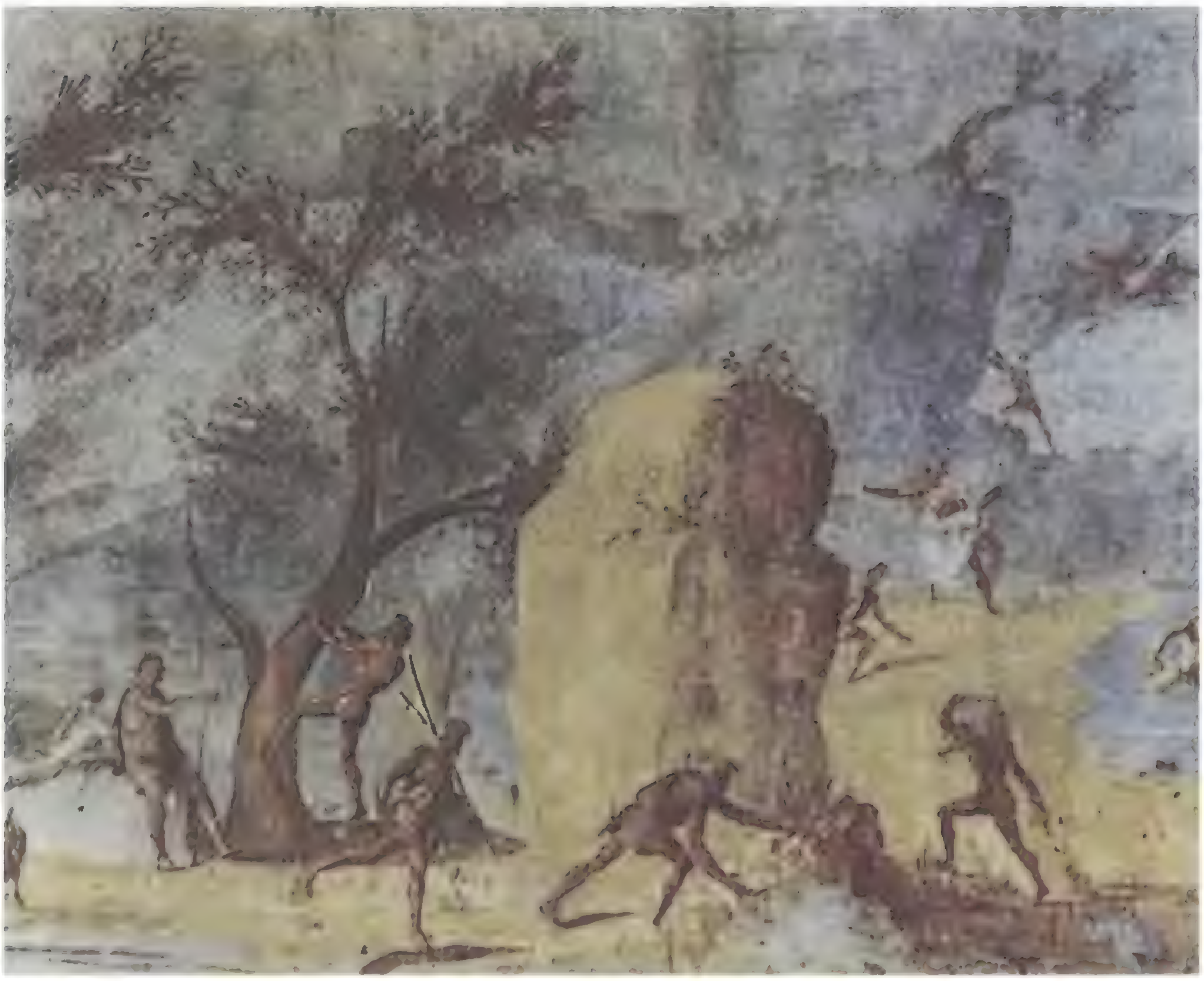
А. П. Чехов об одном из своих героев (Лаевский в повести «Дуэль») сказал, что он «плохой хороший человек». Герой романа Ю. В. Трифонова «Время и место» Антипов считает себя «счастливым неудачником». В этом случае перед нами особый вид антитезы — оксюморон, или оксиморон (в переводе с греч. — «остроумно-глупое»), соединение контрастных величин, создающих новое понятие. «Люблю я пышное природы увяданье» (А. С. Пушкин); «Но красоты их безобразной я скоро таинство постиг» (М. Ю. Лермонтов). И если заглавие басни И. А. Крылова построено на противопоставлении двух персонажей — «Лев и Мышь», то Ф. М. Достоевский, давая имя своему герою, прибегает к оксюморонному сочетанию Лев Мышкин (роман «Идиот»). Оксюморон подчас выносится в заглавия произведений: «Живой труп» (Л. Н. Толстой), «Цыганка-монахиня» (Ф. Г. Лорка), «Барышня-крестьянка» (А. С. Пушкин), «Мертвые души» (Н. В. Гоголь).

Особо следует отметить так называемую мнимую антитезу. Так, у Н. В. Гоголя в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» противопоставление Ивана Ивановича его соседу Ивану Никифоровичу, столь категорическое по видимости, при ближайшем рассмотрении оказывается несостоятельным, мнимым. Прием этот, представляющий одну из разновидностей ***пародии***, восходит к фольклору: «У Еремы мошна пуста, а у Фомы ничего», «Ерема в чужом, а Фома не в своем», «Вот Ерему схоронили, а Фому погребли».

Таким образом, антитеза, серьезная и пародийная, встречается в прозе и в стихах, в мифе и в сказке, в жанрах больших и малых.

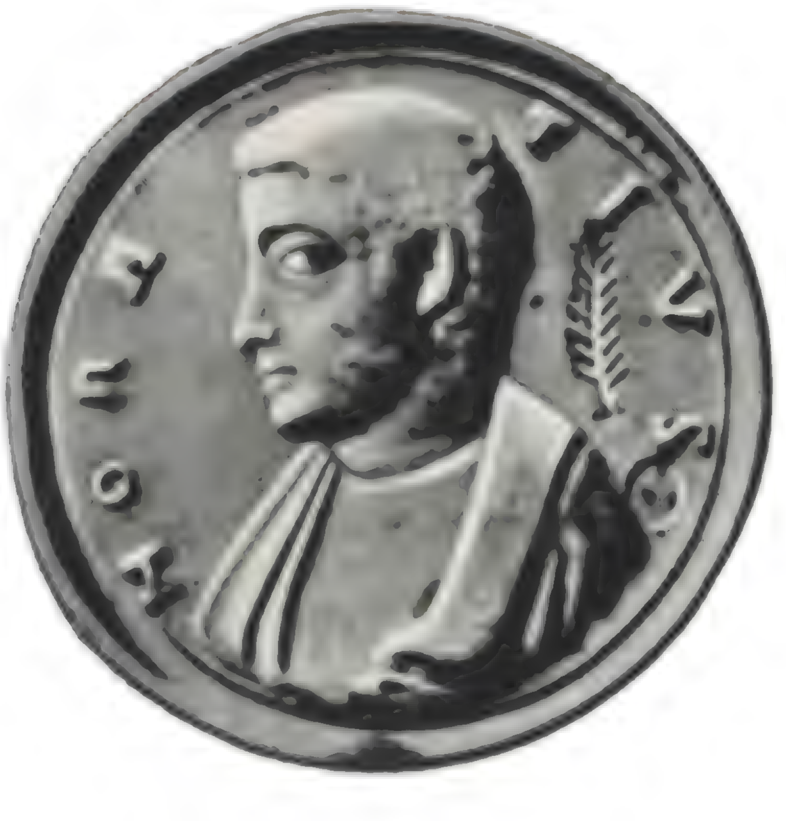
АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Слово «античный» (по-латински — antiquus) означает «древний». Но не всякую древнюю литературу принято называть античной. Этим словом обозначается литература Древней Греции и Древнего Рима (приблизительно с IX в. до н. э. до V в. н. э.). Причина для такого выделения одна, но важная: Греция и Рим — прямые предки нашей собственной культуры. Наши представления о месте человека в мире, о месте литературы



Листригоны готовятся напасть на Одиссея. Стенная живопись. Рим.

Римский поэт Квинт Гораций Флакк. I в. до н. э.



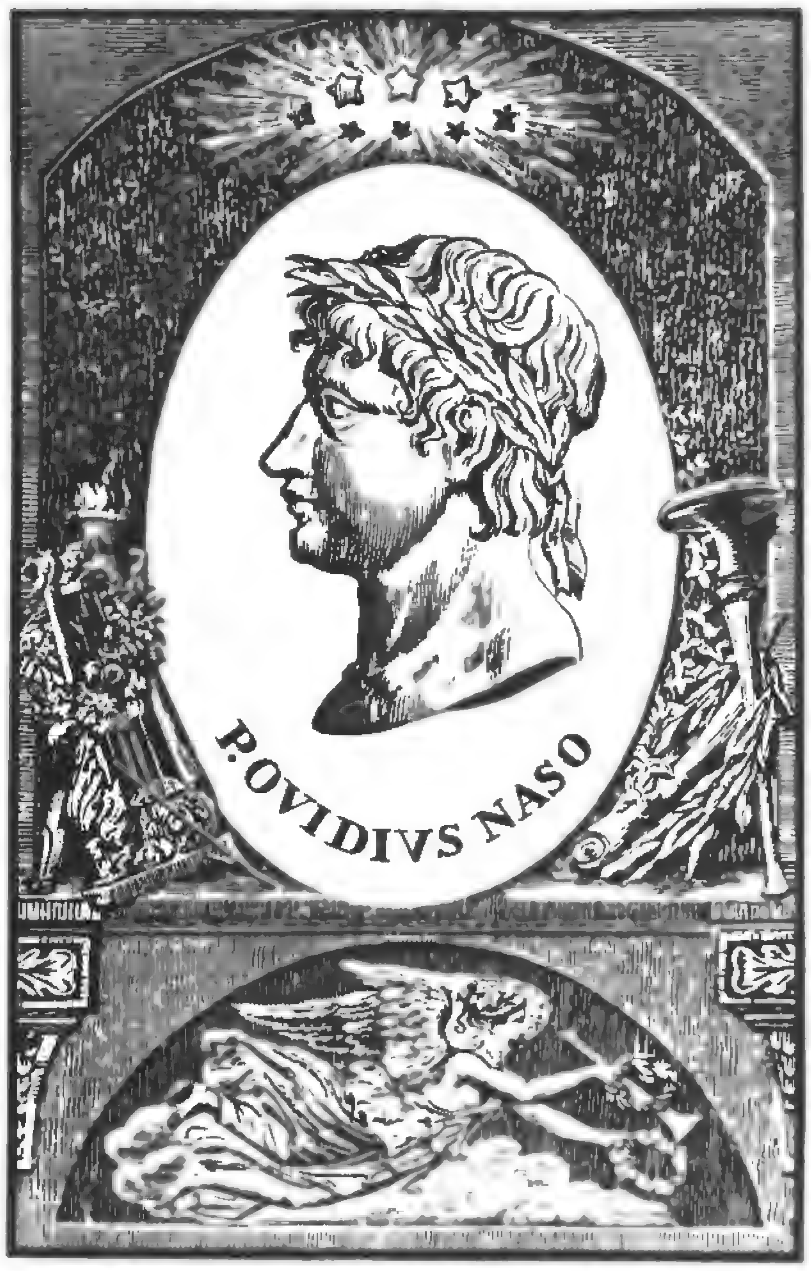
в обществе, о делении литературы на *эпос, лирику* и *драму,* о стиле с его *метафорами* и *метонимиями,* о стихе с его *ямбами* и *хореями,* даже о языке с его склонениями и спряжениями — все они в конечном счете восходят к тем представлениям, которые сложились в Древней Греции, ею были переданы Древнему Риму, а потом из латинского Рима разошлись по Западной Европе, а из греческого Константинополя — по Юго-Восточной Европе и по Руси.

Легко понять, что при такой культурной традиции все сочинения греческих и римских классиков не только внимательно читались и изучались в Европе на протяжении двух тысяч лет, но и казались идеалом художественного совершенства и служили образцом для подражаний, особенно в эпохи *Возрождения* и *классицизма.* Это относится почти ко всем литературным жанрам: к одним — в большей степени, к другим — в меньшей.

Во главе всех жанров стояла героическая поэма. Здесь образцом были самые ранние произведения греческой литературы: «Илиада» — о событиях легендарной Троянской войны и «Одиссея» — о трудном возвращении на родину одного из ее героев. Автором их считался древнегреческий поэт Гомер, сложивший эти эпопеи, опираясь на вековой опыт безымянных народных певцов, певших на пирах небольшие песни-сказания вроде наших былин, английских баллад или испанских романсов. В подражание Гомеру лучший римский поэт Вергилий написал «Энеиду» — поэму о том, как троянец Эней с товарищами приплыл в Италию, где потомкам его суждено было выстроить Рим. Его младший современник Овидий создал целую мифологическую энциклопедию в стихах под названием «Метаморфозы» («Превращения»); а другой римлянин, Лукан, взялся даже написать поэму не о мифическом, а о недавнем историческом прошлом — «Фарсалию» — о войне Юлия Цезаря с последними римскими республиканцами.

Кроме героической была поэма дидактическая, поучительная. Образцом здесь был современник Гомера Гесиод (VIII—VII вв. до н. э.), автор поэмы «Труды и дни» — о том, как должен трудиться и жить честный крестьянин. В Риме поэму такого же содержания написал Вергилий под заглавием «Георгики» («Земледельческие стихи»); а другой поэт, Лукреций, последователь философа-материалиста Эпикура, даже изобразил в

Римский поэт Публий Овидий Назон. I в. до н. э.



поэме «О природе вещей» все устройство мироздания, человека и общества.

После поэмы самым уважаемым жанром была трагедия (конечно, тоже в стихах). Она тоже изображала эпизоды из греческих мифов. «Прометей», «Геракл», «Царь Эдип», «Семеро против Фив», «Федра», «Ифигения в Авлиде», «Агамемнон», «Электра» — вот типичные заглавия трагедий. Античная драма была непохожа на нынешнюю: театр был под открытым небом, ряды сидений шли полукругом один над другим, в середине на круглой площадке перед сценой стоял хор и своими песнями комментировал действие. Трагедия представляла собой чередование монологов и диалогов действующих лиц с песнями хора. Классиками греческой трагедии были три великих афинянина Эсхил, Софокл и Еврипид, их подражателем в Риме был Сенека (известный также и как философ).

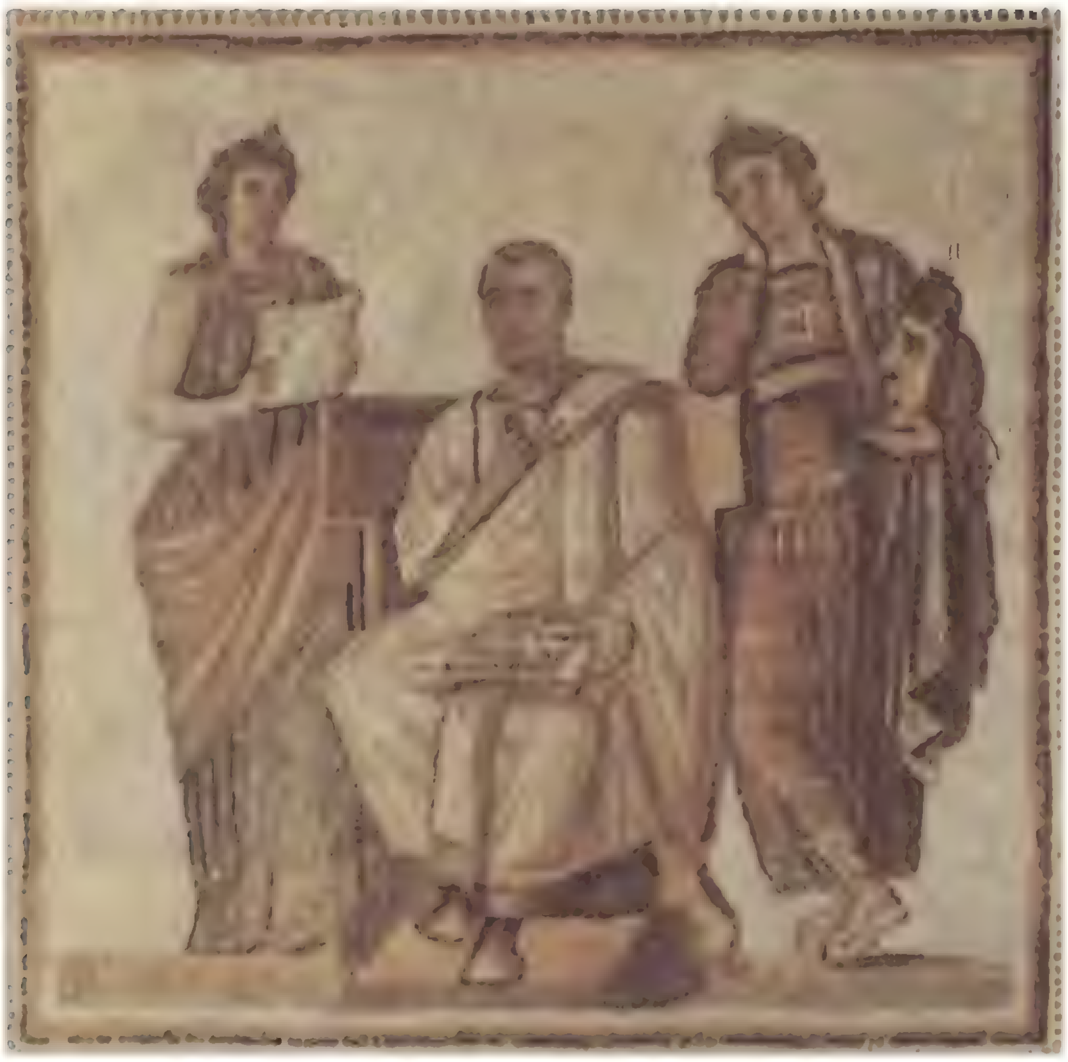
Комедия в античности различалась «старая» и «новая». «Старая» напоминала современное эстрадное представление на злобу дня: шутовские сценки, нанизанные на какой-нибудь фантастический сюжет, а между ними — песни хора, откликающиеся на самые живые политические темы. Мастером такой комедии был Аристофан, младший современник великих трагиков. «Новая» комедия была уже без хора и разыгрывала сюжеты не политические, а бытовые, например: влюбленный юноша хочет жениться на девушке с улицы, а денег у него для этого нет, хитрый раб добывает для него денег у строгого, но глупого старика-отца, тот в ярости, но тут оказывается, что девушка на самом деле — дочь благородных родителей — и все кончается хорошо. Мастером такой комедии в Греции был Менандр, а в Риме — его подражатели Плавт и Теренций.

Античная лирика запомнилась потомкам тремя понятиями: «ода анакреонтическая» — о вине и любви, «ода горацианская» — о мудрой жизни и здравой умеренности и «ода пиндарическая» — во славу богов и героев. Анакреонт писал просто и весело; Пиндар — величаво и высокопарно, а римлянин Гораций — сдержанно, красиво и точно. Все это были стихи для пения, слово «ода» значило просто «песня». Стихи для декламации назывались «элегия»: это были стихи-описания и стихи-размышления, чаще всего о любви и смерти; классиками любовной элегии были римские поэты Тибулл, Проперций и уже упоминавшийся Овидий. Очень короткая элегия — всего несколько афористических строк — называлась «эпиграмма» (что значит «надпись»); лишь сравнительно поздно под пером язвительного Марциала этот жанр стал преимущественно юмористическим и сатирическим.

Было еще два поэтических жанра, в наши дни уже не употребительных. Во-первых, это сатира — нравоописательное стихотворение с патетическим обличением современных пороков; она расцвела в римскую эпоху, классиком ее был поэт Ювенал. Во-вторых, это идиллия, или эклога, — описание или сценка из жизни влюбленных пастухов и пастушек; их начал писать грек Феокрит, а прославил уже знакомый нам римлянин Вергилий в третьем своем знаменитом произведении — «Буколики» («Пастушеские стихи»).

При таком обилии поэзии античная литература была неожиданно бедна той прозой, к которой так привыкли мы, — романами и рассказами на вымышленные сюжеты. Они существовали, но не пользовались уважением, это было «чтиво» для простых читателей, и до нас их дошло очень мало. Лучшие из них — греческий роман «Дафнис и Хлоя» Лонга, напоминающий идиллию в прозе, и римские романы «Сатирикон» Петрония и «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея, близкие к сатире в прозе.

Когда греки и римляне обращались к прозе, они искали в ней не вымысла. Если их интересовали занимательные события, они читали сочинения историков. Художественно написанные, они напоминали то пространный эпос, то напряженную драму (в Греции таким «эпиком» был Геродот, а «трагиком» — Фу-



Вергилий пишет «Энеиду». Мозаика. Рим.

кидид, в Риме — певец старины Тит Ливий и «бич тиранов» Тацит). Если читателей интересовала поучительность, к их услугам были сочинения философов. Правда, величайшие из древних философов и в подражание им позднейшие философы стали излагать свои поучения в виде диалогов (таков Платон, знаменитый «силою слов») или даже в виде диатрибы — разговора с самим собой или отсутствующим собеседником (так писал уже упоминавшийся Сенека). Иногда интересы историков и философов скрещивались: так, грек Плутарх написал увлекательную серию биографий великих людей прошлого, которые могли служить читателям нравственным уроком. Наконец, если читателей привлекала в прозе красота слога, они брались за сочинения ораторов: греческие речи Демосфена и латинские Цицерона ценились несколько веков спустя за силу и яркость, продолжали читаться много веков после политических событий, их вызвавших; а в эпоху поздней античности по греческим городам во множестве ходили ораторы, развлекавшие публику серьезными и забавными речами на любые темы.

За тысячу лет древней истории сменилось несколько культурных эпох. У самого ее начала, на рубеже фольклора и литературы (IX—VIII вв. до н. э.), стоят эпики Гомер и Гесиод. В архаической Греции, в век Солона (VII—VI вв. до н. э.), расцветает лирика: Анакреонт и немного позднее Пиндар. В классической Греции, в век Перикла (V в. до н. э.), творят афинские драматурги Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, а также историки Геродот и Фукидид. В IV в. до н. э. поэзию начинает вытеснять проза — красноречие Демосфена и философия Платона. После Александра Македонского (IV—III вв. до н. э.) расцветает жанр эпиграммы, а Феокрит пишет свои идиллии. В III—I вв. до н. э. Рим завоевывает Средиземноморье и осваивает сперва греческую комедию для широкой публики (Плавт и Теренций), потом эпос для образованных ценителей (Лукреций) и красноречие для политической борьбы (Цицерон). Рубеж I в. до н. э. и I в. н. э., век Августа, — это «золотой век римской поэзии», время эпика Вергилия, лирика Горация, элегиков Тибулла и Проперция, многогранного Овидия и историка Ливия. Наконец, время

ОЛИМПИАДА ПО ЛИТЕРАТУРЕ

Олимпиада по литературе — это конкурс на лучшую письменную работу. Победители школьной олимпиады приглашаются для участия в районной, а занявшие первое место в районе становятся участниками городской.

Участвовать в олимпиаде могут ученики VII—X классов. Каждая возрастная группа получает несколько видов отдельных заданий. Это может быть рецензирование литературного произведения, текст которого прочитывается участникам или раздается им; сочинение на литературную тему, в том числе сравнение двух произведений или подробный анализ одного; работа о вашем любимом писателе; рассказ или очерк на свободную тему, когда предложено ее название, а сюжет, материал, форма выбираются самостоятельно (например: «Мы отвечаем за все» или «Долг дружбы»). Участник олимпиады может выбрать любой вид работы.

Сочинения проверяются и оцениваются специально назначенной комиссией. Победителям районных и городских олимпиад выдаются дипломы I, II и III степени. Награждение проходит в торжественной обстановке на собрании участников, представителей школ, комсомольских организаций, районных и городских отделов народного образования.

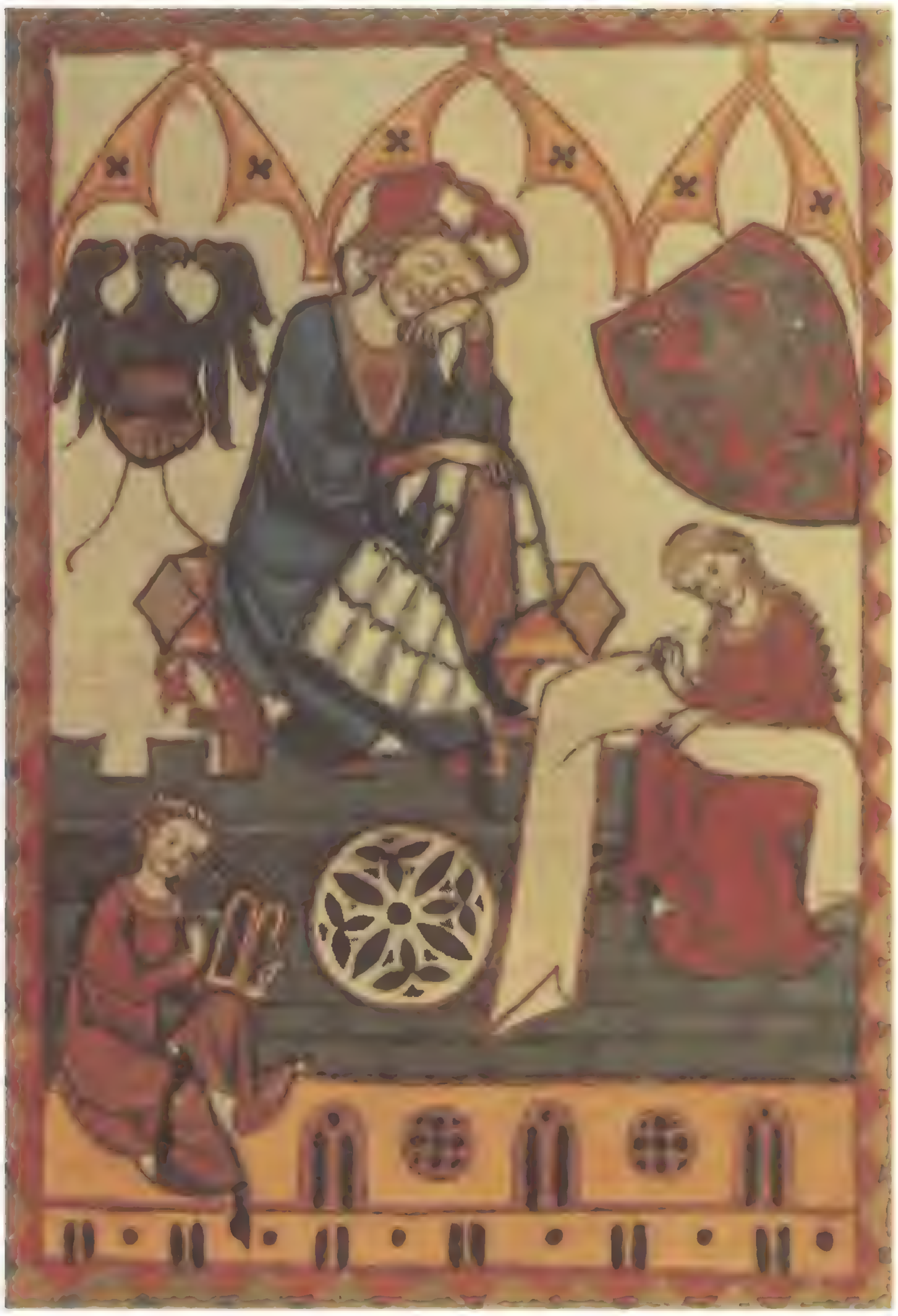
Олимпиады по литературе для школьников проводят и высшие учебные заведения, например филологический факультет Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Для каждого участника олимпиада является хорошей проверкой знаний и литературных навыков, а также прекрасной тренировкой в умении писать сочинения.

римской империи (I—II вв. н. э.) дает новаторский эпос Лукана, трагедии и диатрибы Сенеки, сатиру Ювенала, сатирические эпиграммы Марциала, сатирические романы Петрония и Апулея, негодующую историю Тацита, биографии Плутарха и насмешливые диалоги Лукиана.

Время античной литературы закончилось. Но жизнь античной литературы продолжалась. Темы и сюжеты, герои и ситуации, образы и мотивы, жанры и стихотворные формы, рожденные эпохой античности, продолжали занимать воображение писателей и читателей разных времен и народов. Особенно широко обращались к античной литературе как источнику собственного художественного творчества писатели эпохи *Возрождения, классицизма, романтизма.* В русской литературе идеи и образы античности активно использовали Г. Р. Державин, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, К. Н. Батюшков, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, Вяч. И. Иванов, М. А. Волошин и другие; в советской поэзии отзвуки античной литературы мы встречаем в произведениях В. Я. Брюсова, А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама, М. И. Цветаевой, В. А. Луговского, Б. Л. Пастернака, Н. А. Заболоцкого, Арс. А. Тарковского и многих других.

Миниатюра из «Манесской рукописи» XIV в. Слепой поэт Рейнмар фон Цветер диктует афоризмы.



АФОРИЗМ

Афоризм (от греч. aphorismos — краткое изречение) — мысль, выраженная в предельно сжатой и стилистически совершенной форме. Очень часто афоризм представляет собой поучительный вывод, широко обобщающий смысл явлений. Таково множество формул мудрости, созданных народом и широко используемых писателями в литературных произведениях. Например, в названиях пьес А. Н. Островского: «Свои собаки дерутся, чужая не приставай», «За чем пойдешь, то и найдешь», «На всякого мудреца довольно простоты», «Старый друг лучше новых двух» и др. Афоризм может выражать оценку явлений автором, его идейную позицию: «Ложь — религия рабов и хозяев... Правда — бог свободного человека!». «Человек! Это — великолепно! Это звучит... гордо» — А. М. Горький, «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» — Н. А. Некрасов. Секрет привлекательности и особой силы воздействия афоризма заключен в сочетании глубины и значимости мысли с краткостью и отточенностью ее словесного воплощения.

Афоризм, возникший в конкретном контексте литературного произведения, может превратиться затем в совершенно независимое изречение и употребляться как точное и яркое выражение мысли. Предельно ясные по форме и неотразимо убедительные афоризмы из басен И. А. Крылова и комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова вошли как неотделимая и естественная составная часть в разговорную речь («Худые песни Соловью в когтях у Кошки», «Услужливый дурак опаснее врага», «Счастливые часов не наблюдают» и др.). Подобное произошло и со многими афоризмами М. Е. Салтыкова-Щедрина из «Сказок» и других произведений.

Тяготение к афористичности выражения характерно для произведений, философски насыщенных, решающих важные проблемы жизни. Афоризмы часто встречаются у А. С. Пушкина, А. П. Чехова, Л. Н. Толстого, Н. Г. Чернышевского, М. Горького, Б. Шоу, А. Франса. Из советских писателей к афористичности тяготели М. А. Булгаков, Ю. К. Олеша, А. П. Платонов, М. М. Зощенко, М. А. Шолохов, И. Ильф и Е. Петров.

Б

БАРОККО

Барокко — стиль в искусстве и литературе, утвердившийся в Италии в конце XVI—первой половине XVII в., в Испании в XVII в., в России в середине XVII — первой половине XVIII в.

Этот термин употреблялся в XVIII в. для отрицательной характеристики литературных произведений, отличавшихся сложностью формы и трудностью для понимания. Происхождение термина точно не установлено. Существуют три предположения, согласно которым слово «барокко» восходит 1) к португальскому выражению «perola barroca» — «жемчужина неправильной формы»; 2) к латинскому термину «baroco», употреблявшемуся в логике и обозначавшему один из видов умозаключения, отличавшийся особой сложностью; 3) к французскому жаргонному словечку художественных мастерских — «baroguer», что значит «растворять, смягчать контур».

Литература барокко отказывается от принципа подражания действительности, она не воспроизводит ее, а пересоздает по определенным законам. Для ее представителей характерен интерес к усложненной художественной форме.

В культуре барокко весь мир воспринимается как произведение искусства. В литературе барокко были чрезвычайно распространены метафоры «мир-книга» и «мир-театр». Представители барокко считали, что реальный мир — иллюзия (не случайно драма П. Кальдерона названа «Жизнь есть сон»), а его предметы — ***символы*** и ***аллегории,*** требующие истолкования.

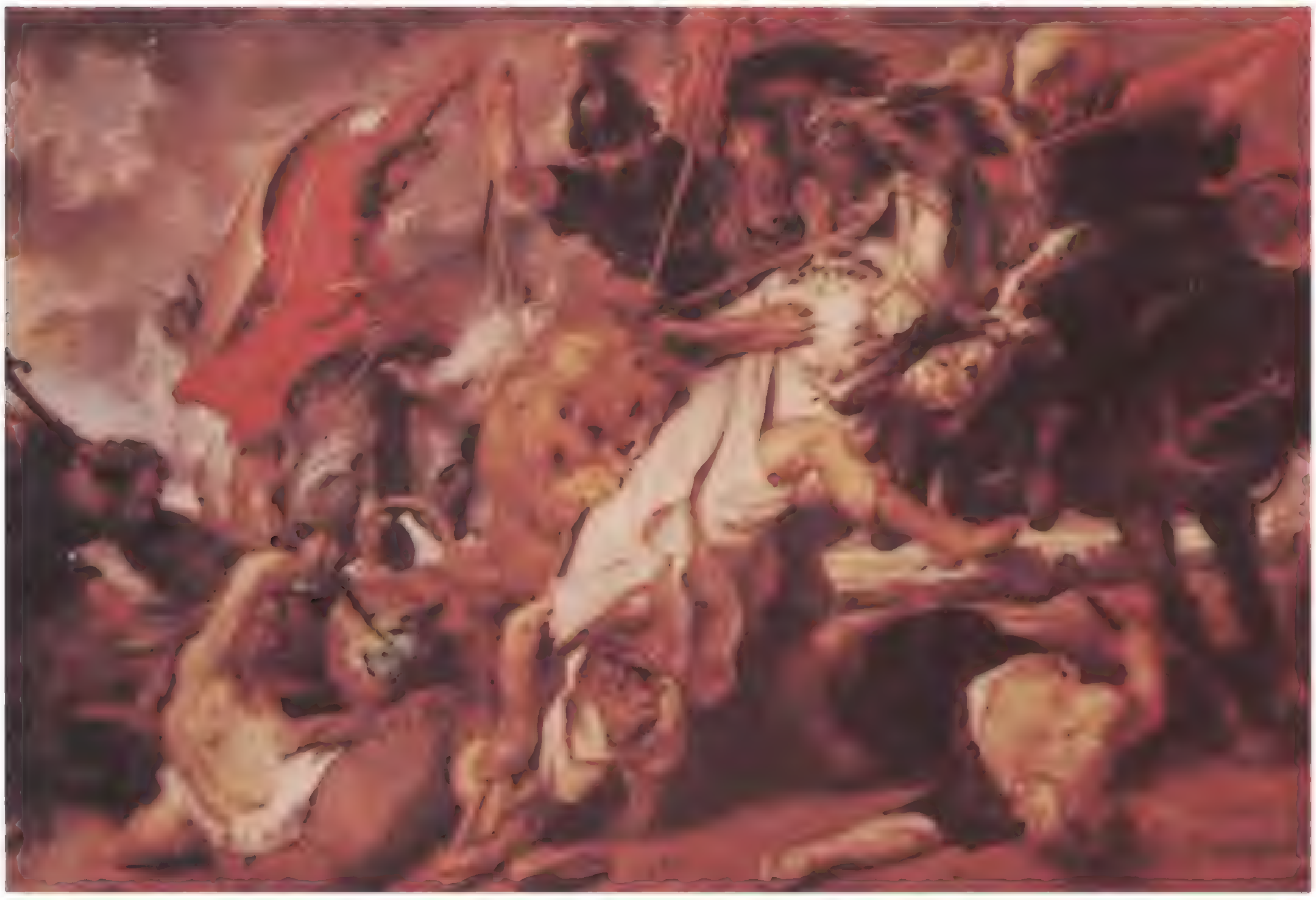
Содержание барокко было различным в разных странах. В России, например, не получило распространения характерное для западноевропейского барокко трагическое видение мира. Однако можно выявить общие мотивы для всей литературы барокко.

Отношение к миру как к книге многозначных символов, содержание которых непереводимо до конца на язык логики, обусловило основные принципы эстетики барокко.

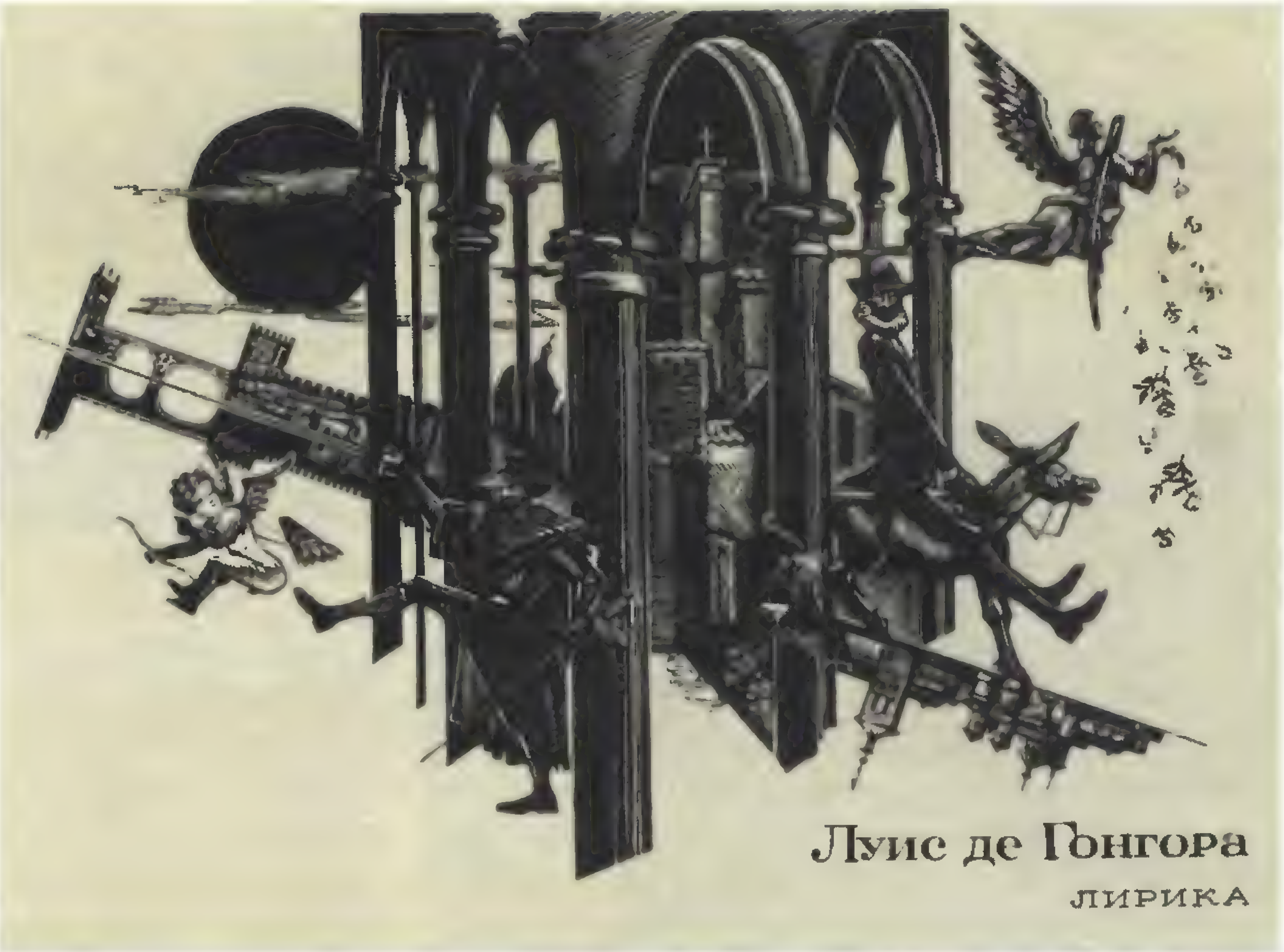
Литература барокко широко использует символы и аллегории. В эпоху барокко создавались книги-эмблемы — аллегорические рисунки, скрытый смысл которых раскрывался в сопутствующих им изречениях и стихотворениях. Так, сердце, плывущее по волнам, обозначало человеческую душу в житейском море, изображение лампы с надписью: «Если наливать масло» символизировало необходимость наград за верную службу и т. д. Эти аллегорические образы часто употреблялись и в литературе барокко. Поэты барокко уделяли большое внимание графической форме стиха, создавали «фигурные» стихотворения, строки которых образовывали рисунок сердца, звезды.

Образы строились по принципу связи между несколькими, часто очень различными предметами, обычно на основе ***метафоры.***

Контрастно сочетались в одном и том же



Охота на львов. Художник П. Рубенс.



Луис де Гонгора. Лирика. Суперобложка Ю. Коннова.

произведении непосредственное описание событий и их аллегорическое изображение.

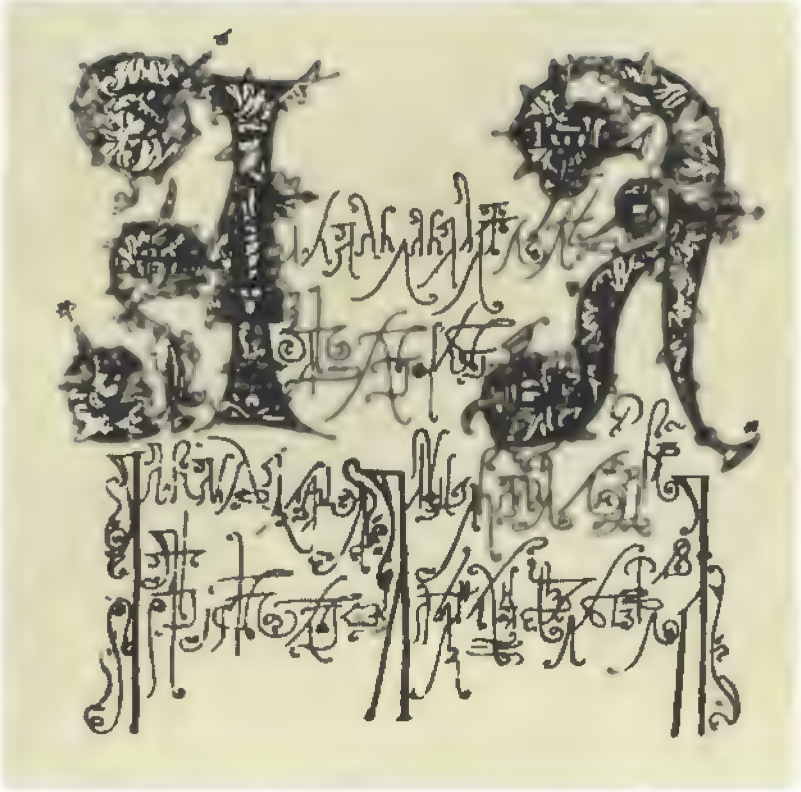
Писатели провозгласили оригинальность произведения его важнейшим достоинством, а необходимыми чертами — трудность для восприятия и возможность различных истолкований. Испанский философ Б. Грасиан писал: «Чем труднее познается истина, тем приятнее ее постичь». Художники барокко высоко ценили остроумие, которое заключалось в парадоксальных суждениях, в выражении мыслей необычным образом, в сопоставлении противоположных предметов, в построении произведений по принципу контраста, в интересе к графической форме стиха. Парадоксальные суждения — неотъемлемый компонент лирики барокко. Вот пример такого парадоксального суждения из сонета испанского поэта Л. де Гонгоры:

Во имя жизни — не спеши
родиться.
Спеша родиться — умереть
спеши.
(Пер. А. М. Рынчина)

Самыми известными писателями стиля барокко были: в Испании — Л. де Гонгора и П. Кальдерон, в Италии — Т. Тассо и Дж. Марино, в Германии — Х. Я. Гриммельсхаузен, в России — Симеон Полоцкий. Некоторые исследователи отмечают влияние стиля барокко на творчество У. Шекспира, Дж. Мильтона, М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина.

«Букварь» Кариона Истомина (1694 г.).

Гравирован на меди Л. Буниным.



Каллиграфическая буквица «Л». XVII в.

БАСНЯ

Басня — один из древнейших жанров словесного искусства. Наряду с мифом она была одной из первых форм художественного мышления. С ее помощью человек, едва почувствовавший себя человеком, искал ответа на вопрос: как вести себя в этом огромном сложном мире?

Басня отличается краткостью и всегда носит нравоучительный характер, что роднит ее с *притчей*. В начале или чаще в конце произведения сформулирован вывод, основная поучительная мысль — мораль. Басня всегда носит аллегорический (см. *Аллегория*), иносказательный характер; в качестве персонажей в ней выступают животные, растения, птицы, рыбы, вещи. Олицетворение — художественное средство, чаще всего используемое баснописцами в своем творчестве. Среди басенных персонажей часто встречаются и люди («Демьянова уха» у И. А. Крылова, охотник, кожевник, мясник у Эзопа, скупец у Г. Э. Лессинга, мельник и его сын у Ж. Лафонтена), но их образы выступают лишь в качестве *символов* тех или иных человеческих свойств. В басне обычно отсутствуют *метафоры*, ее язык прост, безыскусен, близок к разговорному: слова и выражения даются в их прямом, непосредственном значении, что способствует ясности и точности смысла.

Особое место в становлении и развитии жанра принадлежит Древней Греции. Ученые считают, что первая басня, дошедшая до нас, принадлежит Гесиоду (VIII—VII в. до н. э.) — это притча о соловье и ястребе, обращенная к жестоким и несправедливым правителям. Но по преданиям основоположником басни считают легендарного Эзопа, жившего, как предполагают, в VI в. до н. э. В то время басня существовала лишь как вид устного творчества, лишь позднее, около II в. до н. э., были записаны басни Эзопа, составившие большой сборник, предназначенный для учебных целей в риторических (см. *Риторика*) школах. Тексты басен снабжены подробными комментариями, которые представляют собой первую попытку создания теории басни в литературе. Вот первое определение басни: «Басня есть вымышленный рассказ, являющий образ истины». В комментариях дается и определение морали басни: «Это сентенция, прибавляемая к басне и разъясняющая содержащийся в ней полезный смысл». Комментаторы не забывают и о стилистике жанра: «Слог должен быть простым и лишь слегка возвышаться над обиходной речью».

Традиции Эзопа были продолжены в творчестве других античных авторов: к басенному жанру обращались Гораций в поэзии, Плутарх в философских трактатах. В I в. н. э. римский поэт Федр переложил басни Эзопа в стихотворную форму и издал их отдельными сборниками. Так родился жанр латинской стихотворной басни. В XVII в. древний жанр был возвеличен французским писателем Ж. де Лафонтеном, отдавшим дань почтения своим предшественникам и сказавшим в нем новое слово:

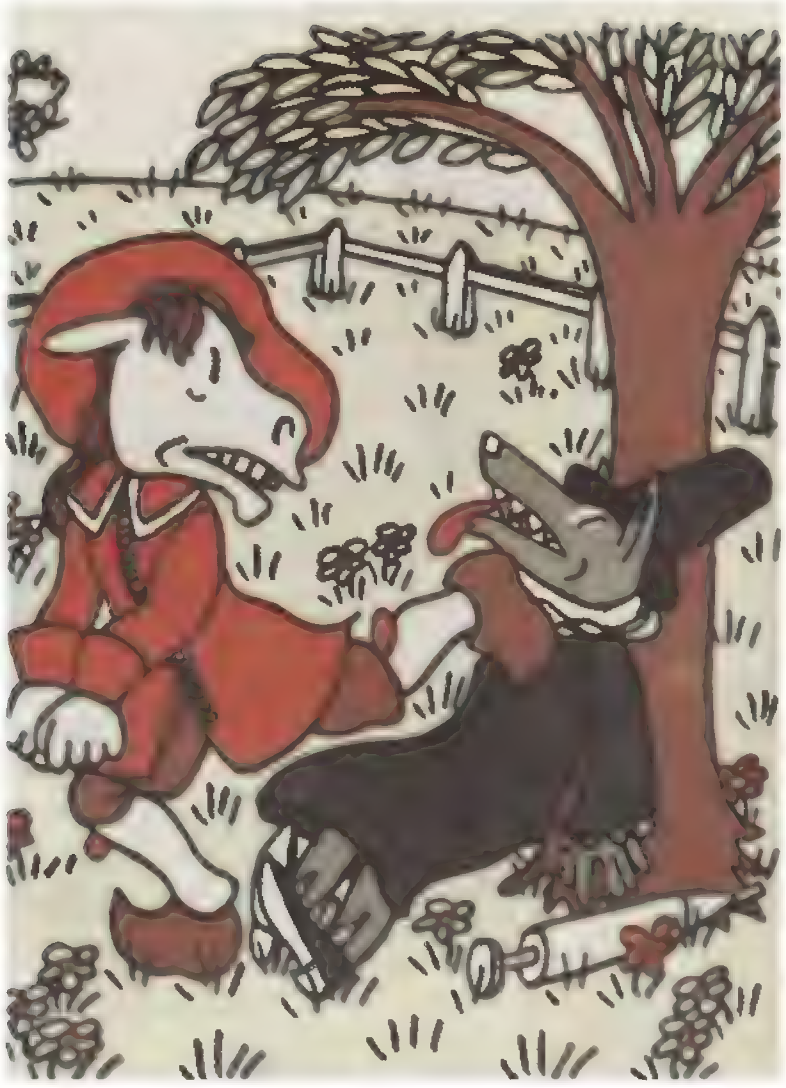
Эллада — мать искусств, за это
ей хвала.
Из греческих земель и басня
к нам пришла.
От басни многие кормились,
но едва ли
Они до колоска всю ниву
обобрали.
Доныне вымысел — свободная
страна.
Не вся захвачена поэтами
она.

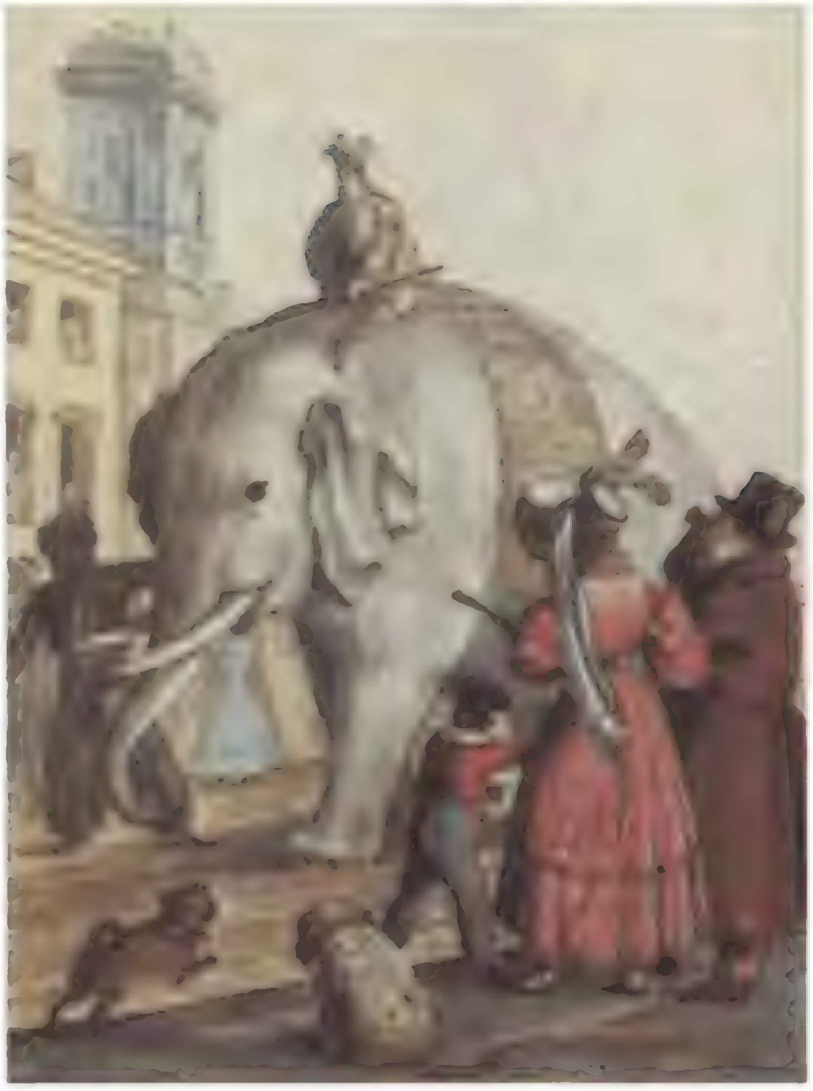
Захватывая новые области «свободной страны», Лафонтен в отличие от античных авторов, которым сюжет был необходим лишь в качестве иллюстрации к нравоучительной сентенции, пишет развернутые, полные жизни, действий, диалогов остроумные стихотворные повествования. Лафонтен в баснях опирается на народную мудрость, стремится передать взгляд простого человека.

В эпоху *Просвещения* с ее ярко выраженной гражданственностью басня стала одним из излюбленных жанров. «Ни на одном виде стихотворений я не сосредоточивал своего внимания больше, чем на басне. Мне нравилось пребывать на этой общей меже поэзии и морали», — писал в предисловии к своим басням Лессинг, крупнейший немецкий драматург, теоретик искусства, поэт второй половины XVIII в. Басня под пером Лессинга служила средством борьбы с чуждыми ему социальными и литературными тенденциями, человеческими пороками.

Русская литература обратилась к басне в XVIII в. Разделив своим учением «о трех штилях» литературу на три стилистические группы, М. В. Ломоносов отнес басню к тем жанрам, которые пишутся третьим, «низким» штилем, где употребляются «простонародные низкие слова». Жанр басни утвердил в русской поэзии А. П. Сумароков, смело вводивший в свои произведения народные выражения, пословицы. «Склад басни должен быть шутлив», — писал Сумароков, обращаясь к сюжетам русских народных анекдотов. Для Сумарокова характерна резкость сатирических красок, страстность обличения ненавистных ему пороков. Видя вокруг себя

Слева направо:
Иллюстрация Ж. Эффеля к басням Ж. де Лафонтена.
Иллюстрация А. Сапожникова к басне И. А. Крылова «Слон и Моська».
Иллюстрация В. Милашевского к басне С. Михалкова «Без вины пострадавшие».





проворовавшихся чиновников, невежественных дворян, бессовестных торгашей, поэт яростно обличает их («Сатир и гнусные люди», «Лисица и Статуя», «Болван»). Назидательные басни писали И. И. Хемницер, И. И. Дмитриев.

Высшего своего расцвета басня достигла в творчестве И. А. Крылова. П. А. Вяземский в «Приписке к статье «Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева» дал глубокое и точное сравнение двух крупнейших баснописцев: «Дмитриев и Крылов два живописца, два первостатейные мастера двух различных школ... Дмитриев пишет басни свои; Крылов их рассказывает». Басни Крылова глубоко национальны по *форме и содержанию.* Их персонажи не носят условно-аллегорического характера, а становятся типичными для российской действительности. Сюжет крыловской басни облекается в форму короткой сценки, передающей живость, многообразие живой разговорной речи. Говоря об особенностях басен Крылова, В. Г. Белинский заметил, что его произведения «не просто басни: это повесть, комедия, юмористический очерк, злая сатира, словом, что хотите, только не просто басня». Творчество Крылова-баснописца — важнейший шаг русской литературы по пути становления реализма и народности. Басни Крылова охватывают широчайший круг тем, продиктованных самой жизнью России, современной автору. На реформы в управленческом аппарате он откликается знаменитым «Квартетом», на усиление аракчеевщины — басней «Рыбья пляска». В басне «Воспитание Льва» современники увидели намек на самого царя Александра I. Особое место в творчестве Крылова занимают басни, написанные во время Отечественной войны 1812 г.: «Кот и Повар», «Волк на псарне», «Обоз», «Ворона и Курица». В них воплотились патриотический дух народа, мысли и чувства самого автора в час грозных испытаний. Воплощая нравственные идеалы благородства, трудолюбия, бескорыстия, справедливости, Крылов едко высмеивает лень, тщеславие, трусость, глупость. Но Крылов не только моралист. Его басни — злая сатира на сильных мира сего. «У сильного всегда бессильный виноват...» — горько констатирует баснописец в «Волке и Ягненке», раскрывая безнравственную, бесчеловечную сущность деспотизма, произвола, самодурства. В языковых средствах, образах Крылов идет от ***фольклора,*** но при этом благодаря своей афористической точности, меткости, простоте многие строки его басен органично вошли в разговорную русскую речь, стали пословицами и поговорками, зажили своей отдельной жизнью в национальном языке: «А Васька слушает да ест», «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь», «А Ларчик просто открывался», «Слона-то я и не приметил».

Достигнув столь блестящего расцвета в творчестве Крылова, басня более чем на столетие почти исчезла из русской литературы. Сатирики 1860-х гг. предпринимали попытки к возрождению басни, но серьезных успехов в этом жанре не достигли. В советское время басня представлена в творчестве Демьяна Бедного, обратившегося к политической, агитационной басне, особенно актуально звучавшей в годы гражданской войны. В наши дни басенные традиции продолжают С. В. Михалков, С. И. Олейник. В творчестве этих и других поэтов бичуются отклонения от моральных норм нашего общества, а также затра-

гиваются международные вопросы. Объекты сатиры в современной басне — подхалимы, стяжатели, бюрократы, взяточники, поджигатели войны, колонизаторы. В творчестве современных баснописцев видно следование традициям русской классической басни.

БЕЛЫЙ СТИХ

Термин этот возник из-за ошибки в переводе английского слова «blank» на французский язык. Французы прочитали это слово, означающее «стереть», «уничтожить» (рифму), как blanch, т. е. «белить». Из французской поэтики термин перешел в русскую. Иногда понятие «белый стих» означает любой стих без рифмы, включая *свободный стих* (верлибр). Некоторые теоретики литературы предлагают исключить из белых стихов античные метрические стихи (*гекзаметр,* алкееву, или алкманову, строфу), а также фольклорные нерифмованные стихи и к белым стихам относить лишь те, которые возникли после введения рифмы в обиход европейской поэзии как некое противопоставление рифмованному стиху.

Наиболее обоснованным можно считать определение белого стиха как стиха метрически организованного, но без рифмы. Сюда следует включить и стихи, созданные античными поэтами, и фольклорные произведения независимо от времени их возникновения.

В русском фольклоре издревле существуют жанры метрически организованного безрифменного стиха — былины, исторические песни, плачи. Рифмы, встречающиеся в этих жанрах, относятся к случайным.

В русской литературной традиции белый стих рассматривается уже в «пиитиках» (поэтиках) XVII в., но в период силлабической метрики (см. *Стихосложение*) он довольно редок. А. Дм. Кантемир в XVIII в. пользуется белым стихом при переводе античных авторов. Один из создателей русского силлабо-тонического стиха — В. К. Тредиаковский — пропагандирует белый стих.

В русской поэзии XVIII в., однако, белый стих довольно редок и используется главным образом для перевода безрифменных стихов с других языков. В. А. Жуковский и Н. И. Гнедич канонизировали русский *гекзаметр* в переводах «Одиссеи» и «Илиады». А. С. Пушкин утвердил пятистопный ямб без рифмы как стих драматургии («Маленькие трагедии», «Борис Годунов»).

Традиция пушкинского пятистопного *ямба,* скорее всего заимствованная русской поэзией у У. Шекспира, продолжается и в наши дни.

А. А. Дельвиг и А. В. Кольцов пользовались белым стихом при воссоздании русских фольклорных интонаций.

Уж не вырваться из клеточки
Певчей птичке коноплянoчке.
Знать, и вам не видеть более
Прежней воли с прежней радостью.
(А. А. Дельвиг)

Соловьем залетным
Юность пролетела,
Волной в непогоду
Радость прошумела.

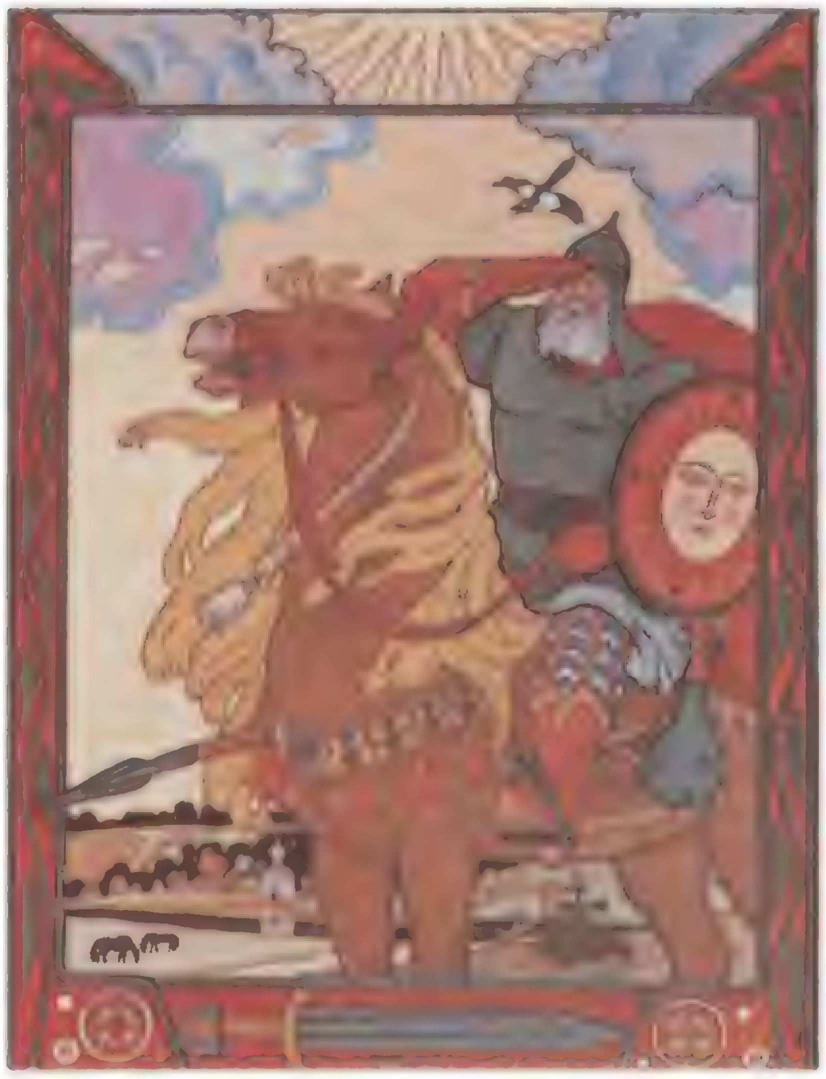
За рекой, на горе,
Лес зеленый шумит,
Под горой, за рекой,
Хуторочек стоит...

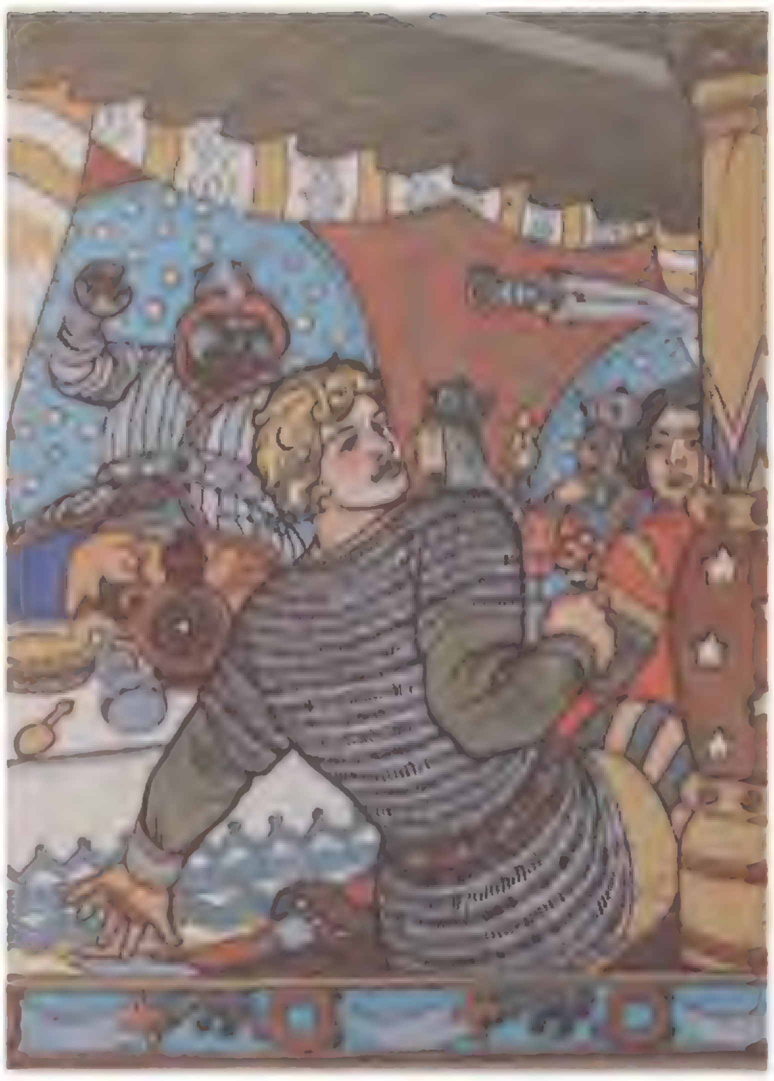
Ах, степь ты, степь зеленая,
Вы, пташечки певучие,
Разнежили вы девицу,
Отбили хлеб у мельника!
(А. В. Кольцов)

Дактилические окончания стиха появляются в литературе как предвестие дактилической рифмы (см. *Рифма*). С первой трети XIX в. белый стих прочно утверждается в русской поэзии. Им написана знаменитая поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

В начале XX в. белым стихом пользовались символисты (А. А. Блок, Вяч. И. Иванов). Из наиболее значительных переводов этого времени можно назвать трагедии Еврипида (пер. И. Ф. Анненского), «Песнь о Гайавате» Г. У. Лонгфелло (пер. И. А. Бунина).

Белым стихом написаны некоторые крупные произведения советской поэзии: поэмы Э. Г. Багрицкого, «Середина века» В. А. Луговского.





Иллюстрации В. Лукьянца к былинам «Добрыня Никитич и Алеша Попович», «Алеша Попович и Тугарин Змеевич».

БЫЛИНЫ

Былины, один из жанров русского *фольклора.* По определению фольклориста Ф. М. Селиванова, это «эпические произведения эпохи раннего феодализма с установкой на историческую достоверность, воспевающие богатырей, монументальные образы которых являются воплощением лучших качеств народа, и их героические подвиги, которыми разрешаются конфликты общенародного значения». Песни о героических подвигах богатырей в народе называли то былинами, то стари́нами: изображаемое воспринималось как быль, как правдивое повествование о том, что действительно происходило, но происходило когда-то прежде, в старину. И потому на протяжении столетий в Киево-Печерской лавре выставляли кости («мощи») Ильи Муромца; в муромских лесах показывали «скоки» его коня; разбросанные в ростовских краях курганы выдавали за могилы врагов, побитых Алешей Поповичем, а иноземцу Олеарию, когда он в 1636 г. плыл по Оке из Рязани, указали на Добрынин островок. Самым невероятным былинным эпизодам сказители (исполнители былин) находили простое объяснение: «В старину-де люди были вовсе не такие, как теперь». Деяния многих былинных героев приурочены к Киевской Руси времен княжения Владимира: «кульминационный пункт» (К. Маркс) древнерусской истории угадан в былинах благодаря народному историческому чутью безошибочно. Эту приуроченность, однако, не следует отождествлять с конкретно-историческим изображением эпохи. Впрочем, вопрос об историзме былин и сегодня один из самых спорных в фольклористике.

История становления и активного развития былинного жанра, охватывающая половину тысячелетия (а с предысторией еще больше: примерно с IX по XVI в.), документально не зафиксирована: первые известные нам (и весьма несовершенные) записи относятся к XVII в., когда новые былинные сюжеты уже не создавались. Свой исторический опыт и свой исторический идеал народ не мог воплотить в художественном произведении, минуя текущие события и актуальные жизненные обстоятельства. Все это, преломляясь сквозь призму народно-поэтической традиции (мифы, обряды, «славы», предания), создавало новую, художественную действительность, живущую по своим эпическим законам.

Былины об Илье Муромце, Добрыне Никитиче, Алеше Поповиче относятся к киевскому циклу; былины о Садко и Василии Буслаеве, бунтаре и вольнодумце, — к новгородскому. Насчет былины о чудесном пахаре Микуле Селяниновиче ученые спорят: она тяготеет и к Киеву, и к Новгороду. Видимо, это не случайно: и в воинских киевских, и в социально-бытовых новгородских былинах высшая цель, во имя которой живут герои, — вольный труд на мирной земле.

Богатырь олицетворяет свойства, черты, интересы, возможности целого народа, его идеалы. Наделенный чувством собственного достоинства, богатырь отстаивает честь своей родины.

Герои былин живут в едином художественном времени и пространстве (см. *Время и пространство*), их характеры как бы взаимно дополняют друг друга. Так, рядом с отличающимся «вежеством» Добрыней — не только воином, но и дипломатом, и музыкантом — дерзкий и ловкий (смелый) Алеша Попович, который «напуском» силен. Особое место занимает Илья Муромец, у которого нет никаких других забот и интересов, кроме защиты родной земли. Его старшинство обнаруживается, в частности, и в том, что обычный при имени других богатырей эпитет «молодой» к Илье Муромцу не применяется. Словом, у каждого богатыря свой облик, свои поступки, свое место в кругу былинных персонажей. Вместе с тем, как ни целостен былинный мир, русский героический эпос не сложился в единое последовательное повествование. Каждая былина отличается определенной самостоятельностью и завершенностью. Едва ли не в каждой былине герою приходится заново решать главный вопрос, совершать главный поступок, от которого зависит судьба его города, всего государства. Отсюда и та гиперболизация, с которой изображаются и сами богатыри, и их противники — Змей Тугарин (то ли отголосок имени половецкого хана Тугоркана, то ли производное от «туга» — «горе», «беда», т. е. угнетатель, насильник), Идолище поганое, Соловей-разбойник.

Создав величественные образы защитников родины, былина на многие века вперед как бы задавала масштаб гражданственного поведения: народ, по словам Н. А. Добролюбова, стал «применять прежние события к современному течению дел». В периоды общественного застоя рассказы о деяниях богатырей звучали как укор, а в эпохи героических свершений — как мера подвига. Эту традицию подхватила литература.

— Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы! —

с укором обращается к современникам старый воин в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Бородино». Гоголевская птица-тройка, символизирующая Русь, приобретает былинные очертания: «...не молния ли это, сброшенная с неба? (...) Эх, кони, кони, что за кони!» (А в былине:

Так не молвия (молния) тут по чисту полю промолвила —
Проехал-то Добрыня на добром коне.)

Герой поэмы-эпопеи Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» Савелий — богатырь святорусский восклицает с гордостью:

Ты думаешь, Матренушка,
Мужик — не богатырь?
И жизнь его не ратная,
И смерть ему не писана
В бою — а богатырь!

История активного бытования былин восстанавливается по косвенным свидетельствам. Былины то распространялись по всей Киевской Руси, то отступали вместе с населением с разоренного кочевниками степного юга к Новгороду, чтобы затем с новгородскими и другими русскими поселенцами дойти до Белого моря, продвинуться в Сибирь, осесть на Дону, Нижней Волге, Тереке, где их, по казачьей традиции, не сказывали, как в других местах, а пели хором. Особенно яростные гонения на скоморохов (середина XVII в.), которые в свой репертуар включали и былины, и веселые пародии на былинное повествование («Агафонушка», например), тоже отразились на судьбе былин.

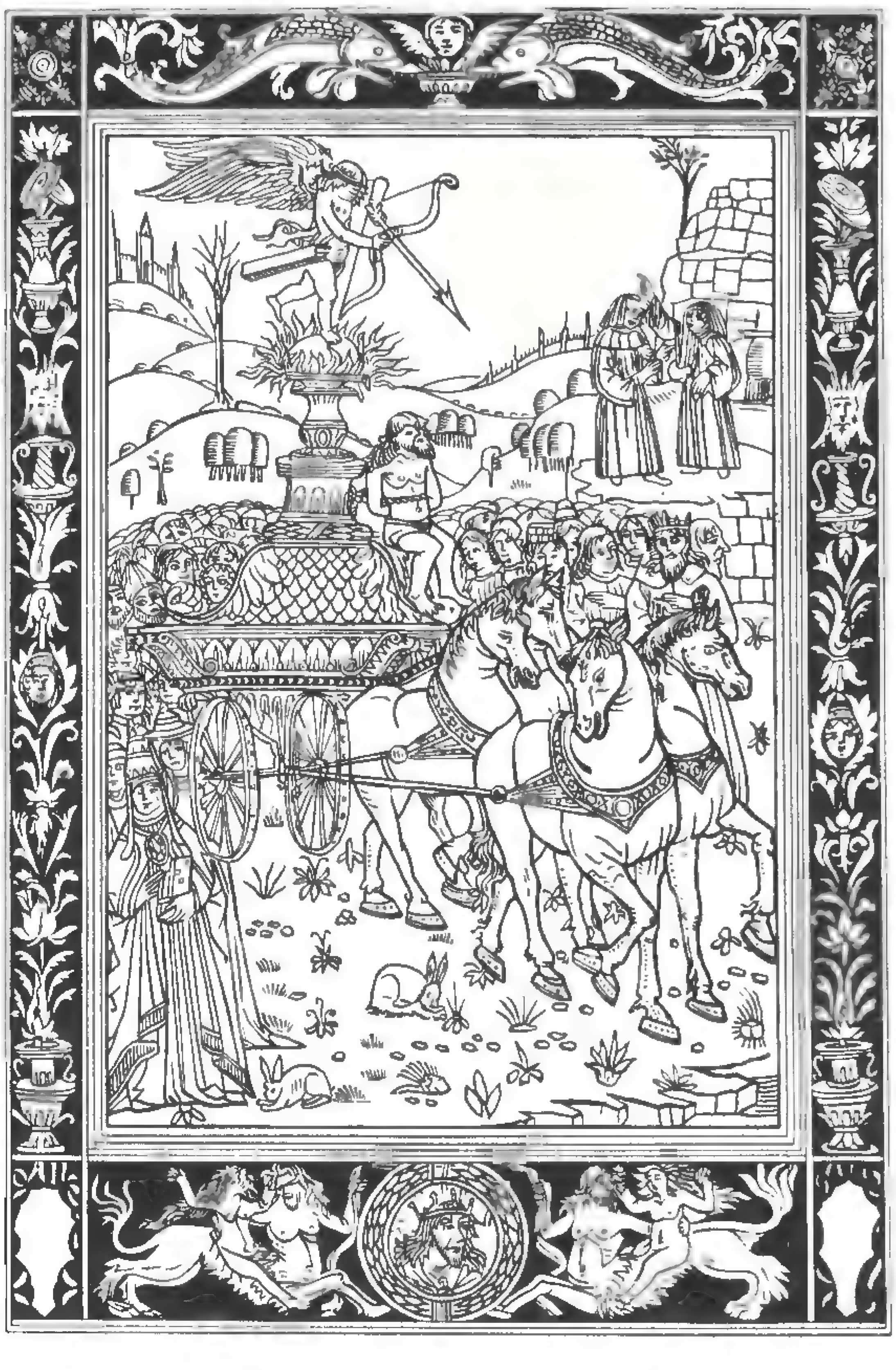
На примере публикации и изучения былин можно проследить историю русской фольклористики. Толчком к изучению русского героического эпоса послужило издание в начале XIX в. сборника «Древние российские стихотворения», составленного еще в XVIII в. Киршей (сибирский вариант имени Кирилл) Даниловым. В течение полувека это было единственное полноценное издание былин, его высоко ценили А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, о нем писал В. Г. Белинский. Новый этап изучения начался с открытия ссыльного студента П. Н. Рыбникова, обнаружившего в начале 60-х гг. прошлого века существование в Прионежье живой былинной традиции и ее талантливых носителей, среди которых особенно замечателен Т. Г. Рябинин. Усилия отдельных ученых, самоотверженных собирателей-одиночек (А. Ф. Гильфердинг, А. В. Марков, А. Д. Григорьева, Н. Э. Ончуков) в советское время были продолжены не только учеными-энтузиастами, но и целыми научными коллективами. После выхода сборников, подготовленных Б. и Ю. Соколовыми, А. М. Астаховой и другими фольклористами, число изданных былин составило две с половиной тысячи (около 100 различных сюжетов).

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Ученый-историк, если его спросят, к какой эпохе в жизни большинства европейских стран относится временной отрезок с середины XIV по начало XVII в., не колеблясь, ответит — к средним векам. Он судит по тому, что еще и экономика, и политика, и вся сложная социальная структура находятся во власти феодальных отношений. Однако на тот же самый вопрос искусствовед или литературовед ответят иначе: для них указанный хронологический промежуток — уже новое время, эпоха Возрождения.

Средневековый мир еще мало изменился в начале новой эпохи, но в этот мир проникла мечта о человеческом величии, о том, что прекрасный человек сумеет создать достойное себя общество. Каким быть этому обществу, оставалось неясным, ибо само время было переходным, о чем и писал Ф. Энгельс: «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 346).

Иллюстрация к поэме Ф. Петрарки «Триумфы».

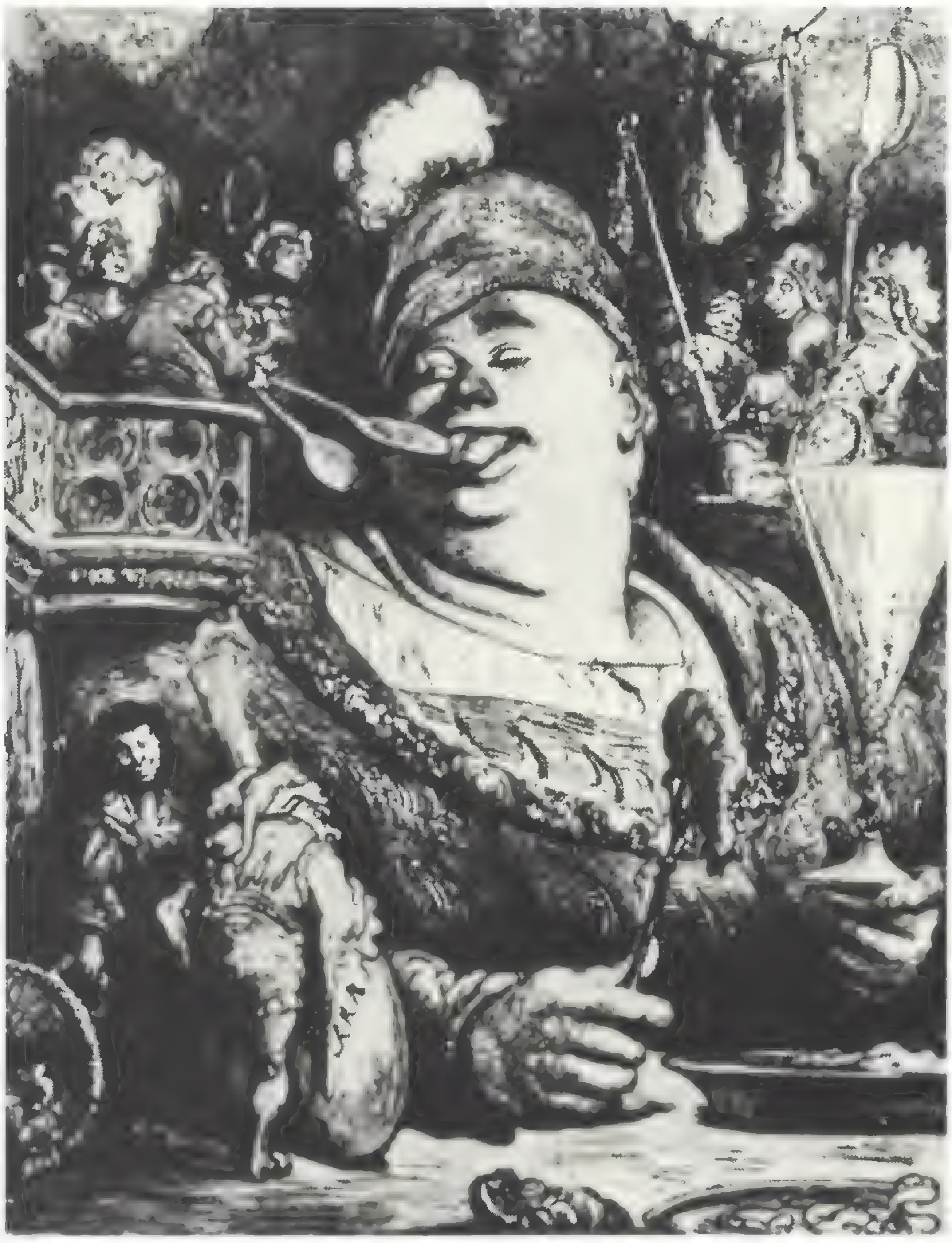


Духовная общность деятелей, титанов Возрождения — явление исторически небывалое, невозможное с точки зрения средневекового сознания, с его строгостью иерархических, в том числе сословных, представлений. Служитель церкви и деятельный горожанин, аристократ и зависящий от его покровительства художник или литератор — столь разношерстной по своему составу была среда этих первых в истории Европы интеллигентов. Их сблизила любовь к знаниям и вера в безграничность духовных способностей человека, его разума. Магистральной мыслью времени стало убеждение в достоинстве человека, по имени которого и получила свое название философия Возрождения — гуманизм (от лат. homo — человек), а ее приверженцы стали называться гуманистами.

Если для средневековой теологии (иначе богословия) только бог был единственным предметом, достойным высокой мысли, то теперь его место занимает человек, наделенный всеми его достоинствами. И душа, и тело, и поступки — все в нем признается прекрасным или стремящимся к красоте, за образец которой берется искусство и философия античности, как бы заново открытая, возрожденная. Отсюда и название эпохи — Возрождение (русская калька франц. Ренессанс), впервые встречающееся в 1550 г. в «Жизнеописаниях» художников, составленных итальянцем Дж. Вазари. Новое прочтение или даже обнаружение ранее неизвестных античных рукописей само по себе не могло изменить облик мира. Возрождение античности явилось лишь следствием появления человека, способного оценить все то, к чему средневековье оставалось глухо.

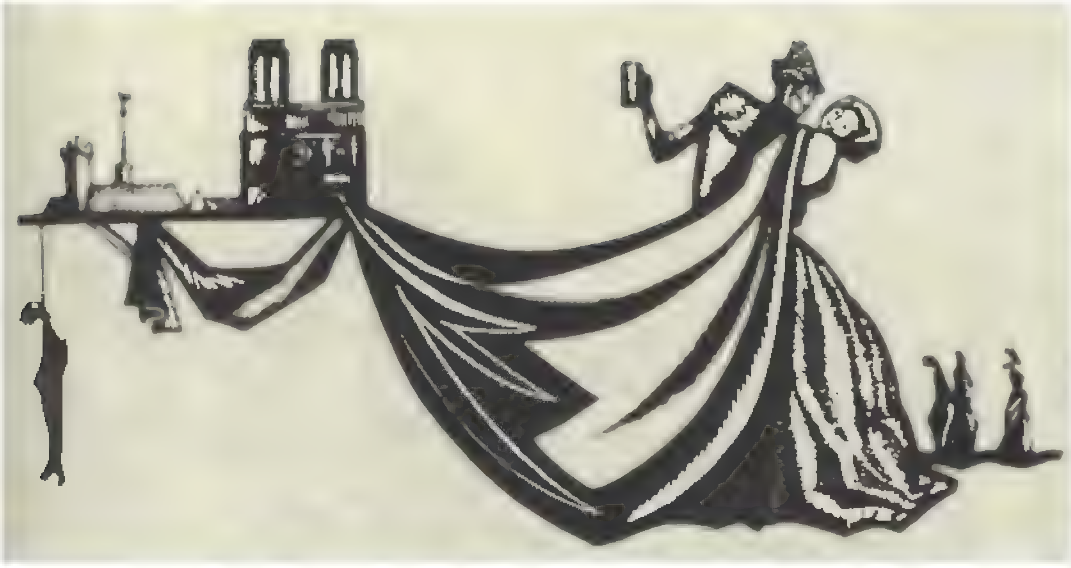
Самой церкви не удается противостоять духу перемен. Наступает эпоха Реформации, поводом для которой стал смелый вызов, брошенный М. Лютером в 1517 г. католическо-

Иллюстрация Г. Доре к роману Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль».



му Риму, погрязшему в роскоши, лжи и лицемерии. Реформаторы требовали религии, доходящей до сердца и разума, говорящей в каждой стране на своем национальном языке, а не на латыни. Последовавшие за этим переводы Библии явились важным фактором в становлении национальных культур, ибо, как сказано Ф. Энгельсом: «Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка...» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 346—347).

Иллюстрация А. Гончарова к стихам Ф. Вийона.

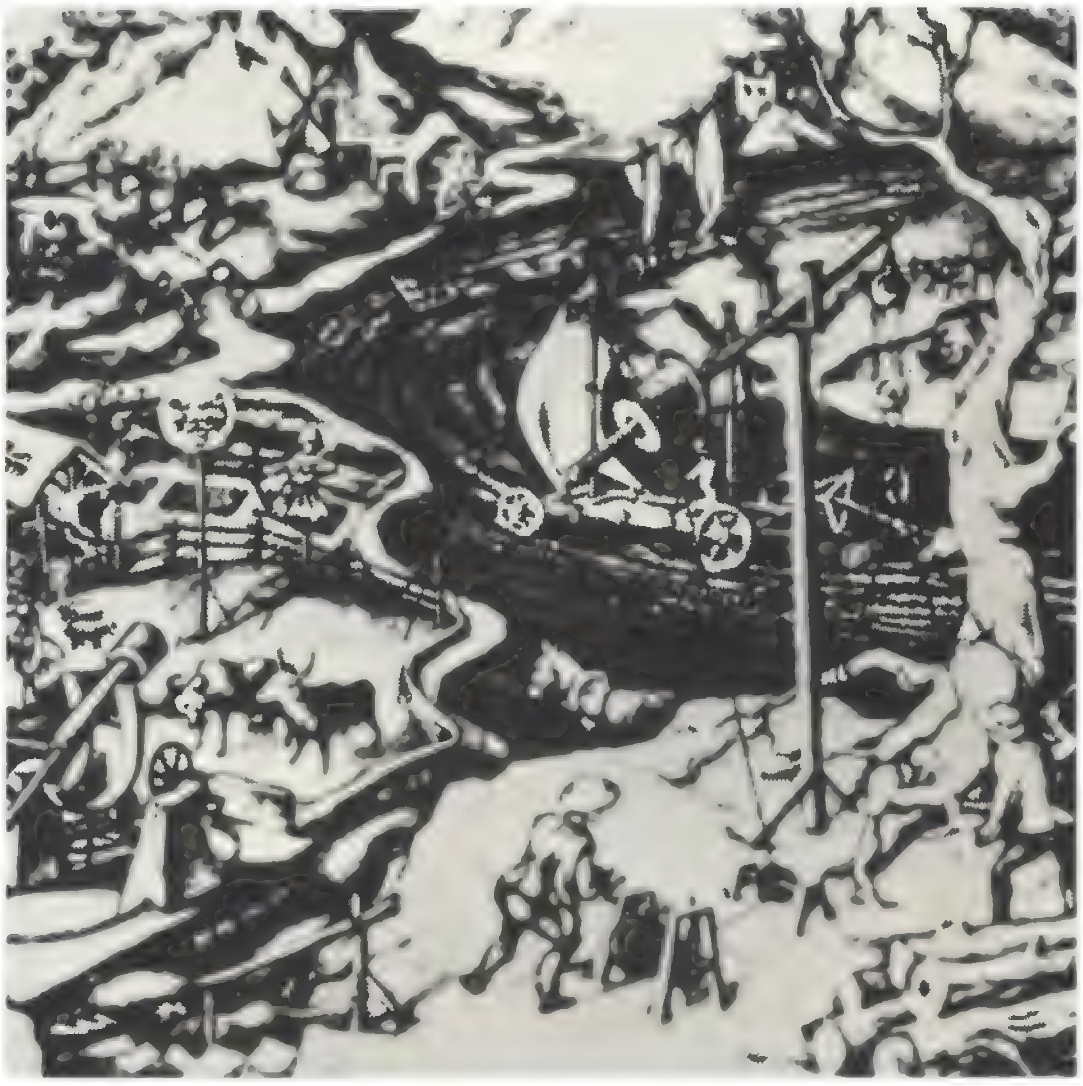


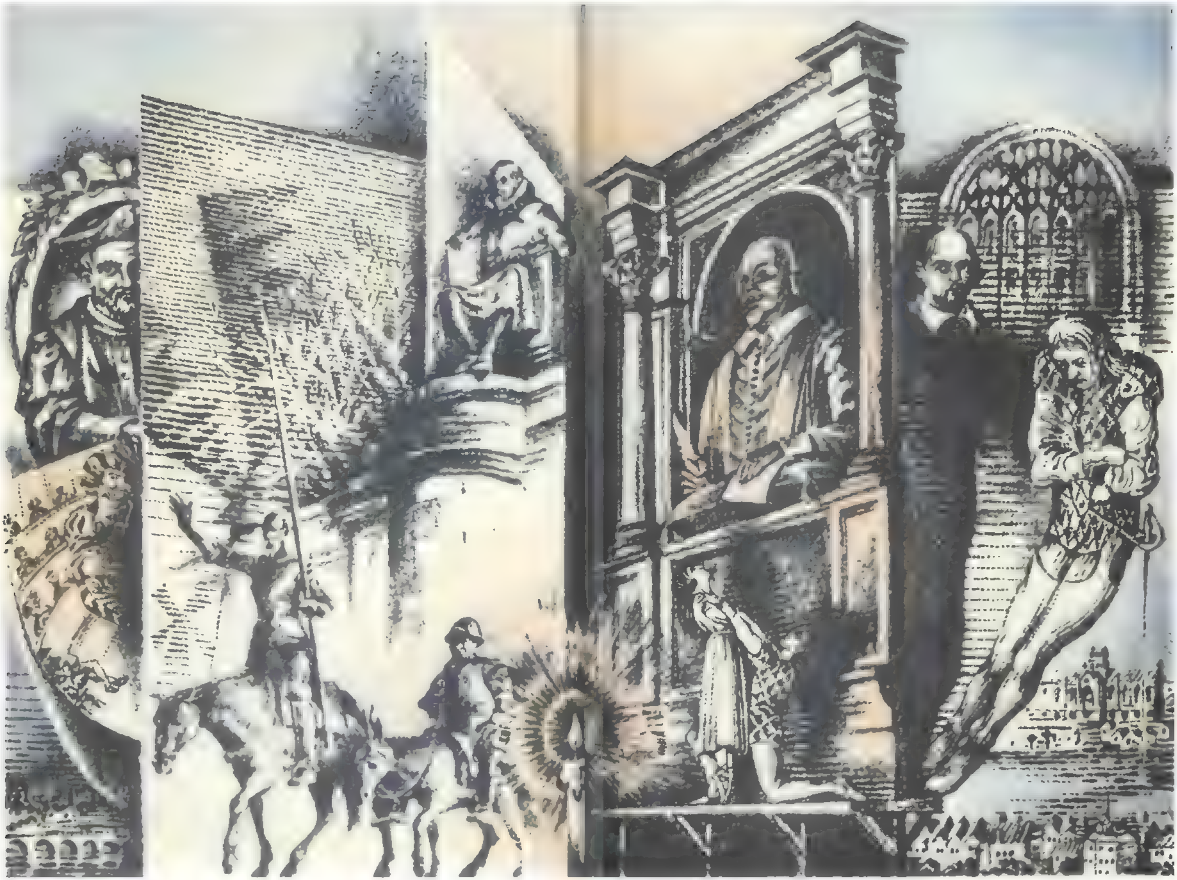
Кругозор человека обретает перспективу. Не случайно в живописи она стала открытием именно этой эпохи. Прежнее плоскостное изображение соответствовало взгляду, спешившему с земного обратиться на небесное — мир располагался в сознании как бы по вертикали: от адских глубин греха до райского блаженства на небе. Теперь же человек напряженно всматривается в действительность, его окружающую, переставшую казаться лишь знаком каких-то высших, потусторонних ценностей, но обретшую красочность и глубину.

Возрождение далеко не одновременно наступает в различных европейских странах. Первоначально — в Италии в средине XIV в. Именно Италия оказалась наиболее подготовленной в силу своих связей с античностью, с Древним Римом, от которого получила в наследство города, хотя и пришедшие в упадок, остатки системы образования, многочисленные рукописи. К тому же теперь она вновь стала центром связей, торговых и культурных, между Европой и Востоком. Последний же, заключительный расцвет Возрождение переживает на рубеже XVI—XVII вв. в Испании и в Англии.

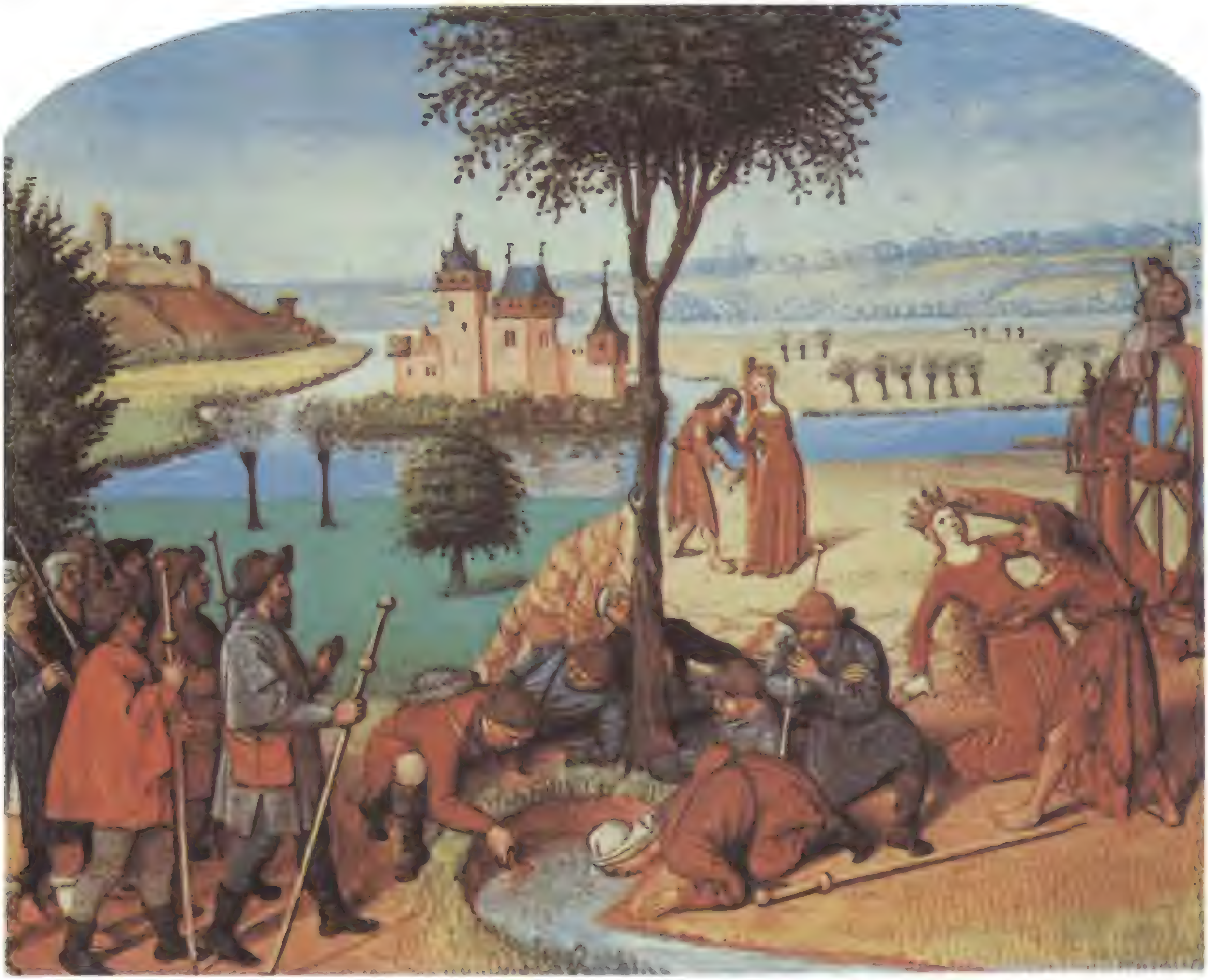
Вдохновленная не только великим прошлым европейской культуры, но и мечтой и ее великим будущим, это была эпоха, пронизанная утопическими идеями. Само слово «утопия» появляется как название одного из важнейших гуманистических памятников — книги Т. Мора (1516), идеи, сходные с которой или даже прямо ею вдохновленные, можно встретить не только у соотечественника Т. Мора У. Шекспира (1564—1616), но и у француза Ф. Рабле (1494—1553), у испанца Серван-

Иллюстрация Ю. Селиверстова к книге Т. Кампанеллы «Город Солнца».





Отдых паломников и битва Фортуны и Бедности. Художник Ж. Фуке.



теса (1547—1616), у итальянца Т. Кампанеллы (1568—1639) и у многих других.

Неверным было бы представлять, что Возрождение обратилось к античности через голову средневековья, ничего от него не восприняв. Сами гуманисты, например первый из них — Ф. Петрарка (1304—1374), Дж. Пико делла Мирандола (1463—1494), осмысляли свою деятельность как синтез мировой мысли, не исключая из него наследия христианской культуры. Христианство, перенесшее центр на духовные ценности, приучило видеть во внутреннем мире человека бо́льшую глубину, чем та, которую знала античность и которую теперь предстояло наполнить истинно гуманистическим содержанием. Человек постигал себя, открывая в себе способность и потребность любить. Уже средневековая рыцарская поэзия избирает объектом любви и поклонения не бога, а человека — женщину, предопределив основную тему ренессансной лирики с ее культом любви и дружбы, неизменным от стихотворных книг Данте и Петрарки до сборников сонетов Ронсара и Шекспира.

Очень мощным в эпоху Возрождения было наследие народной культуры, теорию которой создал известный русский литературовед М. М. Бахтин, показавший, как, вопреки церковной догме, народное сознание не переставало жить язычески радостным ощущением земного бытия. Народный смех в разнообразной по жанрам сатирической литературе имел двойственную (амбивалентную) природу, ибо он не только обличал пороки, но перед лицом ложного ума церковной философии утверждал ценность самой жизни, право человека наслаждаться ею.

Этот смех звучит в книге Дж. Боккаччо «Декамерон» (1350—1353), открывающей богатую новеллистическую традицию: жанр с его склонностью к острой интриге, изображающий разнообразные приключения, давал возможность показать человека деятельным, находчивым, заинтересованно всматривающимся в красочный мир. Новеллистика Возрождения стала своеобразной литературной лабораторией, в которой заново проверялась в процессе пересказывания вся предшествующая литература.

Особенно богатым было наследие народной культуры в так называемом Северном Возрождении, связанном с Голландией, со множеством раздробленных немецких государств. Здесь, на севере Европы, мощным и успешным было реформационное движение народных низов против католического Рима, а как следствие этого — взлет городской сатирической литературы. С нею связана и местная гуманистическая традиция, включающая крупнейшего мыслителя и писателя эпохи Эразма Роттердамского, в чьей «Похвале Глупости» (1509) явственно звучит народный смех, уничтожающий церковную схоластику и прославляющий радости жизни.

По мере того как стихают раскаты этого смеха, эпоха Возрождения близится к концу. Вот почему и в творчестве У. Шекспира знаменателен переход от комедии 90-х гг. XVI в. к периоду «великих трагедий» (1601—1607).

Если ведущими жанрами раннего Возрождения были авантюрная новелла и исполненная восторга перед открывшейся красотой мира лирическая поэзия, то Высокое и Позднее Возрождение выдвигают на первый план трагедию и роман. Героем романов Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» и Сервантеса «Дон Кихот» был человек действующий, представленный с небывалой речевой раскованностью, познающий действительность и вступающий с ней в неразрешимый конфликт. Если Рабле, опираясь на традицию народных книг, вывел героев, вобравших в себя всю безмерную силу и жизненность природы, то Дон Кихот — классический случай разлада человека с не понимающим его миром.

На исходе Возрождения осознается трагедия индивидуализма. Она может предстать в виде гамлетовского философского разочарования в возможности разумно действовать и в одиночку исправить свое время. Она может обернуться трагикомическими подвигами Дон Кихота, прекрасного в своей преданности гуманистическому идеалу, но смешного в своем непонимании его несбыточности, когда сама действительность не готова этому идеалу соответствовать.

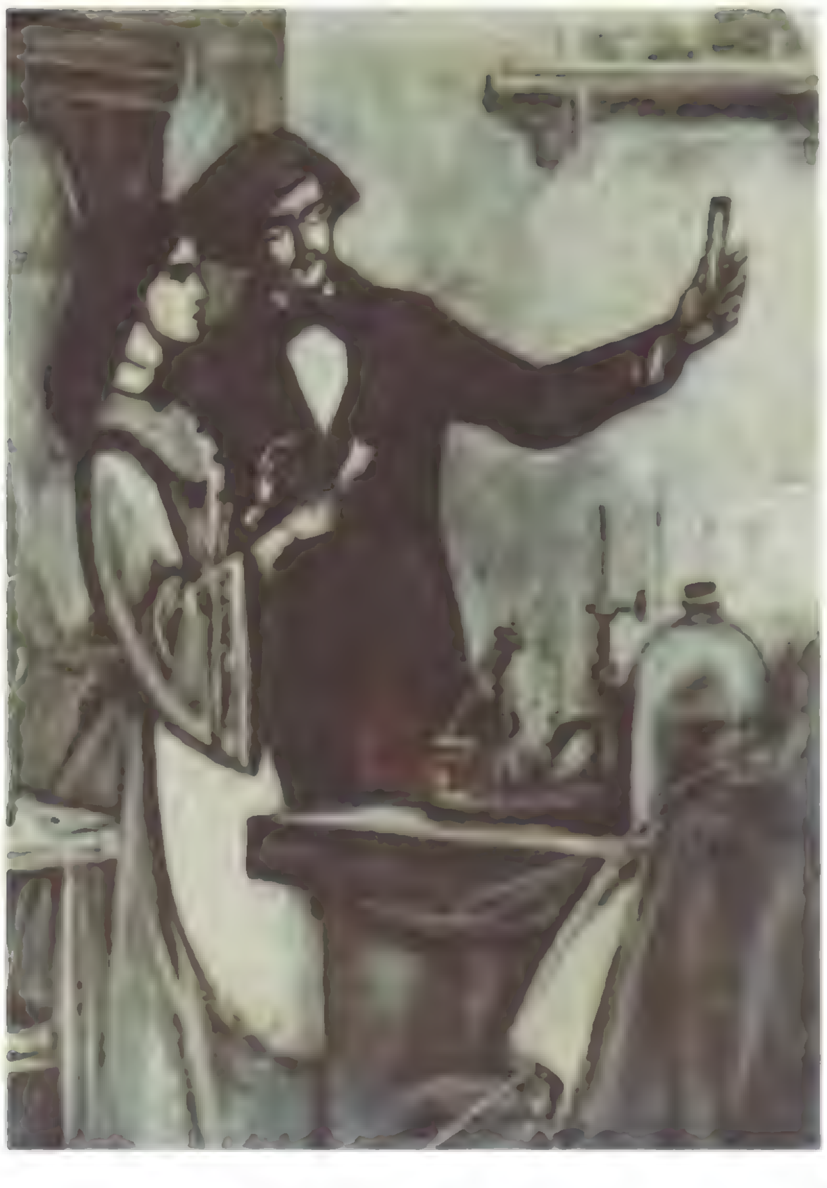
Разочарованием завершается эпоха, но разочарованием, не затронувшим самой сущности высоких ренессансных открытий. Они сохраняются, передаются всей последующей культуре, приобретая в ней значение вечных идей, вечных образов. Вечных, ибо и сегодня мы верим в их непреходящую гуманистическую ценность, с ними мы постоянно продолжаем соотносить наши суждения о мире и человеке.

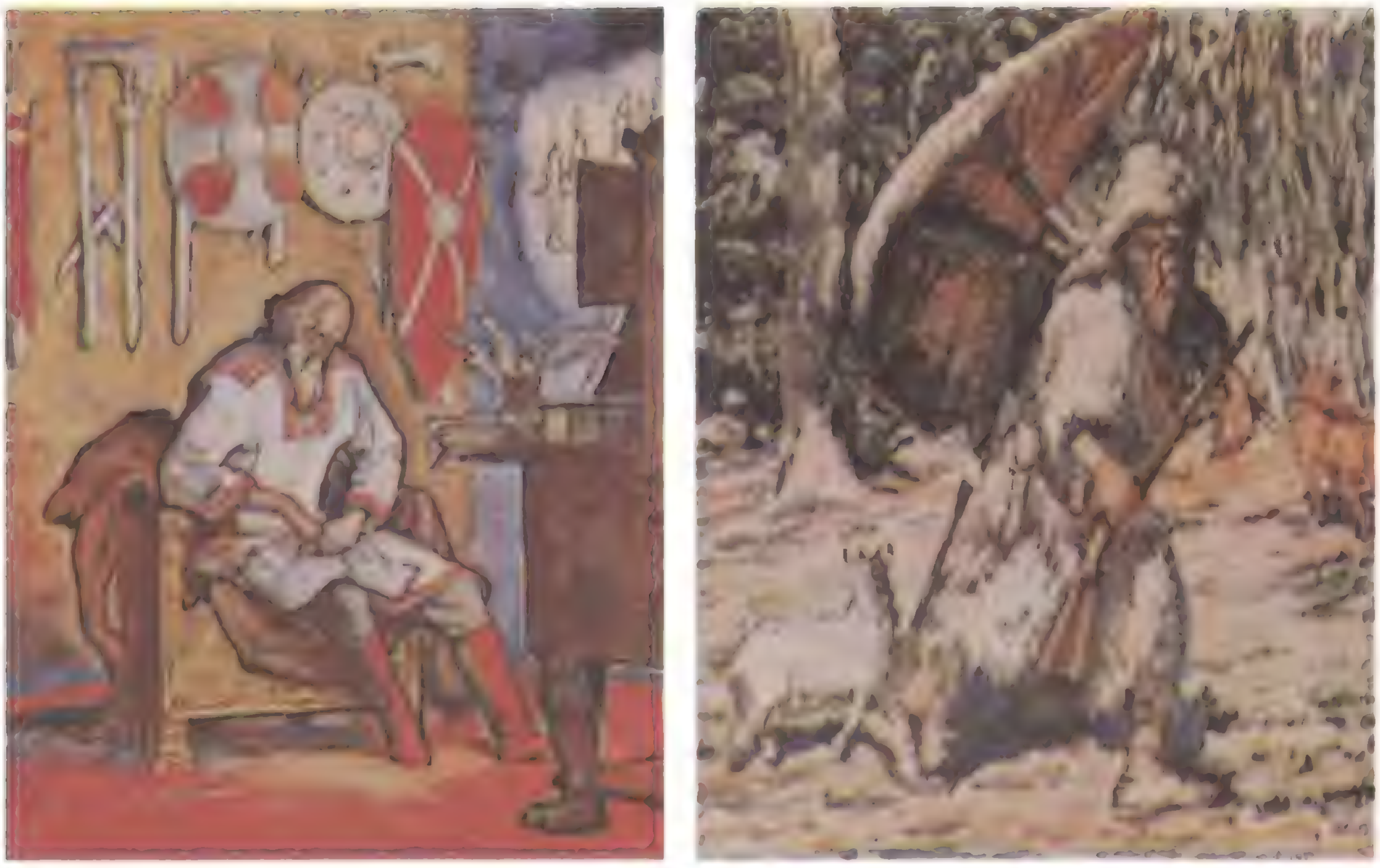
ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РОЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Чтение художественной литературы расширяет границы личного опыта, позволяет перечувствовать и осмыслить множество явлений современности и далекого прошлого, увидеть созданные воображением писателей картины будущего. Благодаря «Тихому Дону» М. А. Шолохова, «Железному потоку» А. С. Серафимовича, «Чапаеву» Д. А. Фурманова, «Цементу» Ф. В. Гладкова, «Живым и мертвым» К. М. Симонова мы переживаем события гражданской и Великой Отечественной войн, видим как живых наших дедов, самоотверженно боровшихся и трудившихся во имя коммунистических идеалов. Жизнь миллионов людей одухотворена и освещена высокими идеалами, которые несут лучшие произведения литературы, в их сознании постоянно присутствуют образы Данко и Павла Власова, Чапаева и Павки Корчагина, Мересьева и Олега Кошевого: подобно реально существующим людям, эти литературные герои становятся советчиками и друзьями, примером для подражания.

Творчески воссоздавая действительность, писатель не только выражает свое понимание ее закономерностей, сущности явлений, но и дает им оценку. Итоги размышлений писателя о жизни предстают перед читателем не в виде сухих формул и нравоучений, а в виде изображения мыслей, чувств,

Иллюстрация В. Минаева к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?».





Слева: Иллюстрация к «Поучению Владимира Мономаха».
Справа: Иллюстрация Д. Кардовского к роману Д. Дефо «Робинзон Крузо».

поведения живых людей — героев литературных произведений. Идея произведения связана с представлениями писателя о добре и красоте, чести и долге, смысле жизни и назначении человека. Она глубоко прочувствована, выношена писателем и пронизывает все произведение. Ф. Энгельс писал, что «тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать...» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 36. С. 333). Идея, воплощенная в *художественных образах,* оказывает огромное воспитательное воздействие, убеждает, внушает те или иные чувства. О воздействии выдающегося литературного произведения и одновременно о требованиях, которые долж-

«...ПОДЪЕМ ХОРОШИХ МЫСЛЕЙ И ЧУВСТВ»

Среди писем русского прозаика Александра Ивановича Эртеля есть одно, в котором ему удалось удачно выразить, в чем сила воздействия образов Ф. М. Достоевского на читателя. Вот что писал он В. Г. Черткову 5 августа 1888 г., сопоставляя воображаемые душевные перемены в человеке, прочитавшем рассказ крестьянина Семенова «Сон Максима» и «Преступление и наказание» Достоевского:

«Вот передо мною одно сновидение — книжка г. Семенова; я прочитал ее и сознаю, что после чтения ясный совершился во мне подъем хороших мыслей и чувств. Т. е. не во мне совершился такой подъем — я слишком «критически» читаю, но в ком-нибудь. И этот же кто-нибудь прочитал рассказ Мармеладова в «Преступлении и наказании». До сих пор как будто обе книги одинаковое сделали дело. Но вот где начинается разница. Книжку Семенова я отложил и забыл о ней; забыл даже, как называются его рассказы, забыл фабулу, лица... Одним словом, видел «нравоучительный» сон, вздохнул, подумал минутку и пошел в банк резать купоны. Но Мармеладова я уже не забуду. И за купонами не забуду. У меня, может быть, исчезнет из памяти самый рассказ, подробности, нюансы, но страдальческое лицо Мармеладова, сердце его, истекающее кровью, вид его несчастный я уж не могу забыть. Потому что я его видел, этого пропойцу, я его слышал, ощущал... И не могу забыть. О, я не хочу сказать, что всякий, прочитавший Достоевского, бросит резать купоны и пойдет стезею спасения. И пусть, пусть он продолжает резать свои купоны, но образы, но правда «того, что есть», изображенная с неподражаемою силою хотя бы в этом романе, не даст ему, режущему купоны человеку, отдыха, зажжет недовольство в его душе, нарушит его скотоподобную цельность; переполнит его беспокойством за его счастье, за его зоологические идеалы. Конечно, это случится не всякий раз; может быть, в одном случае из ста тысяч станется это; но один случай расплодит сотни, тысячи случаев, потому что Мармеладов-то ведь не умрет, а будет жить и гулять по свету сотни лет и всегда будет готов оказать свое содействие мало-мальски ощутившей беспокойство душе. Теперь посмотрите, как рискованно предположить, чтобы книжка Семенова произвела хотя один такой случай «беспокойства», — и это потому, что она не описывает того, что есть, а описывает тусклые фантазии на тему: «Судиться скверно и невыгодно», «Делать другому зло нехорошо», «Спасение не в жертве, а в милости».

ны предъявляться к художественному творчеству в отношении воспитания читателя, говорит высказывание В. И. Ленина о романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»: «Вот это настоящая литература, которая учит, ведет, вдохновляет. Я роман «Что делать?» перечитал за одно лето раз пять, находя каждый раз в этом произведении все новые волнующие мысли» (Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине: В 5 т. Т. 2. М., 1969. С. 115—117).

Достаточно вспомнить автобиографические повести М. Горького «Детство» и «В людях», чтобы наглядно убедиться в огромном воздействии художественной литературы на становление личности человека. Раскрывая сущность явлений и закономерности действительности, литература формирует взгляды читателей, закладывает основы их мировоззрения, указывает цели и пути претворения идеалов в жизнь. Литература воспитывает и ум, и чувства, формирует характер, т. е. влияет на личность в целом.

Генеральный секретарь ЦК КПСС М. С. Горбачев в своем выступлении на XXVII съезде партии подчеркнул, что «только литература — идейная, художественная, народная — воспитывает людей честных, сильных духом, способных взять на себя ношу своего времени».

Касаясь в первую очередь общественных отношений, жизни человека в обществе, литература способствует воспитанию мыслей и чувств, свойственных человеку как общественному существу, осознанию долга перед Родиной и народом.

Литература играет важнейшую роль в общественно-политической жизни общества. Если даже писатель не осознает себя проповедником определенных идей и участником классовой борьбы, его произведения объективно заключают эти идеи и становятся фактором в борьбе классов и партий. В. И. Ленин разработал учение о партийности литературы и искусства, указал, что искусство — могучее средство воспитания классовой солидарности трудящихся: «Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их» (К. Цеткин — см.: Воспоминания о Ленине. М., 1979. Т. 5. С. 13).

Безусловно, воспитательное значение имеют не только положительные образы литературных героев, которые становятся примером для подражания. Изображая отрицательные явления, писатель вызывает их нравственное осуждение, побуждает занять определенную позицию в жизни, совершать те или иные поступки. Литература убеждает неотразимой правдой изображения, которая позволяет глубоко уяснить закономерности действительности.

Следовать за писателем в особом, созданном им мире художественного произведения невозможно, если не становиться и самому в какой-то мере творцом, не заставлять работать свое воображение, чтобы воссоздать образы персонажей перед своим мысленным взором. Делая читателя соучастником творчества писателя, литература развивает способность к творчеству. Чтение стимулирует развитие мышления, обогащает и совершенствует речь. Наблюдения показывают, что школьники, которые много читают художественных произведений и занимаются музыкой и другими видами искусства, начинают лучше успевать не только по литературе и истории, но и по математике, физике и другим предметам.

Книга аккумулирует достижения многовековой культуры человечества и является важнейшим источником знаний, средством самообразования и саморазвития. Она позволяет познать окружающий мир, разобраться в своих мыслях, чувствах, потребностях, исканиях и найти дорогу в жизни, наметить программу самовоспитания.

Иллюстрация И. Блиоха к роману В. Липатова «И это все о нем...».

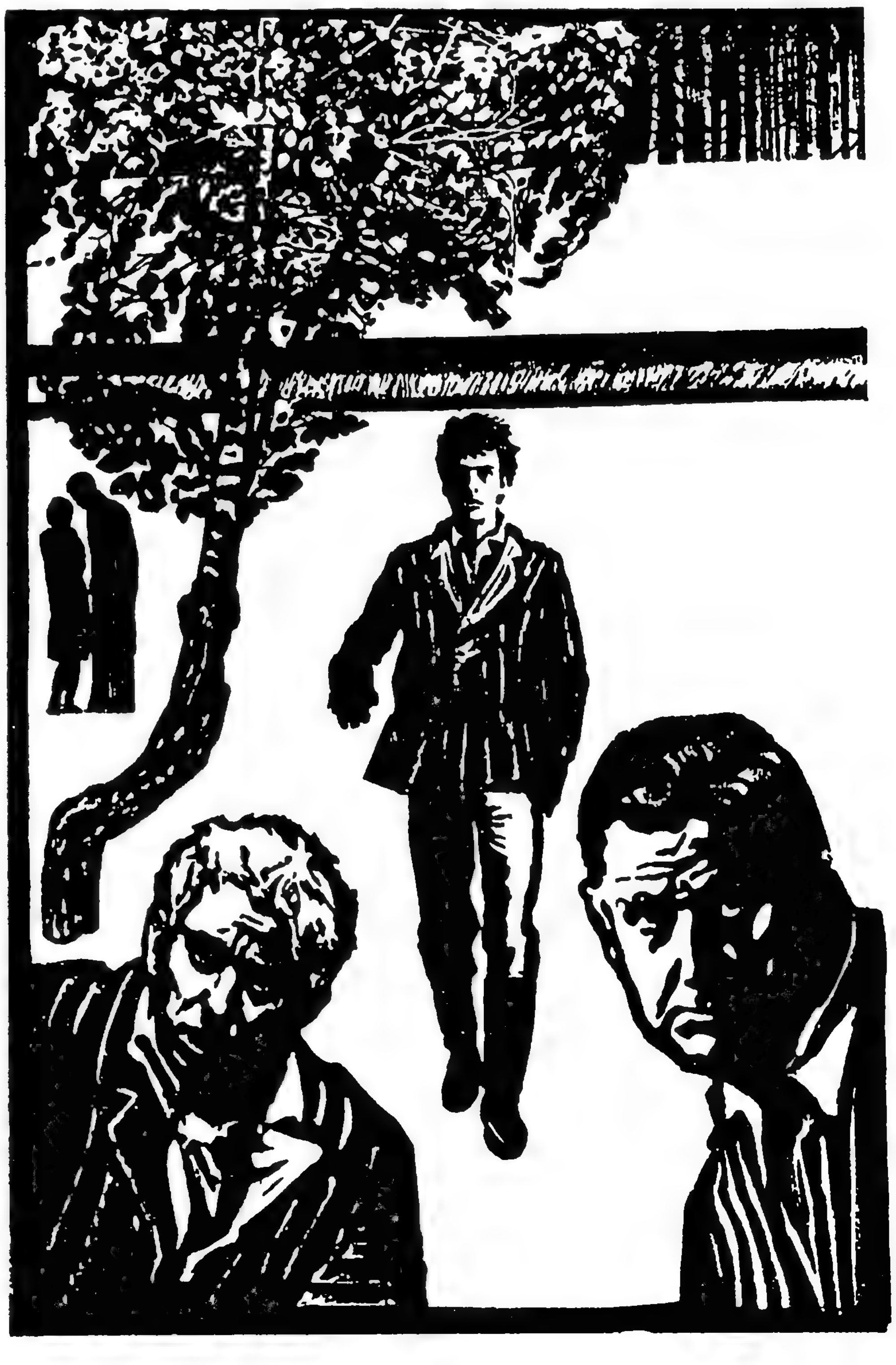


Иллюстрация Г. Мазурина к повести А. П. Гайдара «Тимур и его команда».
Слева:
Иллюстрация С. Трофимова к повести А. П. Гайдара «Школа».

КАК ЧИТАТЬ

Советы русских писателей XIX в. на эту тему сохранили свою ценность в и в полной мере могут использоваться сегодня. Смысл их прежде всего в том, что кажущаяся простота чтения не должна обманывать, а объем изданного — пугать. И то и другое требует овладевать искусством читать, которое многообразно, индивидуально, но подчиняется нескольким закономерностям.

«Всякое чтение,—писал Н. В. Станкевич историку Т. Н. Грановскому, — полезно только тогда, когда к нему приступаешь с определенной целью, с вопросом. Работай, усиливай свою деятельность, но не отчаивайся в том, что ты не узнаешь тысячи фактов, которые знал другой. Конечно, твое будущее назначение обязывает тебя иметь понятие обо всем, что сделано для твоей науки до тебя, но это приобретается легко, когда ты положишь главное основание своему знанию, а это основание скрепишь идеею. Тогда, поверь, беглое чтение больше сделает пользы, нежели теперь изучение».

Но не каждую книгу будешь просматривать. Есть и такие, которые необходимо изучать, читать и перечитывать. Без умения этого не сделаешь. И Герцен советует сыну Александру: «Если б Вы... умели обобщать предметы, Вы никаких примеров не брали бы, а брали из всех мысль». Герцена дополняет Огарев, который просит того же Александра: «Ты прочел Бокля. Это хорошо. На первый раз ограничись и напиши для меня, напиши мне письмо о том, что ты извлек из Бокля, на какие вопросы он тебя натолкнул, к каким заключениям привел». По той же причине Гоголь не рекомендует друзьям читать много подряд, когда книга сложна: «Читайте всякий день по одной главе, не больше... По прочтении предайтесь размышлению о прочитанном. Переворотите на все стороны прочитанное...»

Требование читать вдумчиво, размышляя древний восточный мудрец выразил в своеобразном пожелании: «Пусть мысли, заключенные в книгах, будут твоим основным капиталом, а мысли, которые возникнут у тебя самого, — процентами на него».

Любопытно, что для некоторых писателей иное чтение просто невозможно. «С некоторых пор, — записывает в своем «Дневнике поэта» А. Виньи, — я могу читать только те книги, которые заставляют мою мысль работать. По другим она скользит, как плуг по мрамору. Я люблю пахать».

Вдумчивость чтения подразумевает и критичность его. «Читай много, — пишет А. А. Бестужев-Марлинский брату Павлу, — (память есть житница на зиму несчастий), но не всему верь, не для того, чтобы во всем сомневаться, но чтобы все обсудить. Свой ум лучше чужого остроумия; не доверяй и ему с первого раза — пускай время будет ситом твоих мнений».

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

В глубокой древности, когда миф был способом объяснения и познания окружающей действительности, сформировались особые представления о времени и пространстве, оказавшие впоследствии заметное влияние на литературу и искусство. Мир в сознании древнего человека разделялся прежде всего на две части — обычную и священную. Они наделялись разными свойствами: первая считалась обычной, будничной, а вторая — непредсказуемо чудесной. Поскольку действия мифических героев заключались в их перемещении из одного вида пространства-времени в другой, из обыденного в чудесное и обратно, постольку и случались с ними в их путешествиях невероятные приключения, так как чудеса могут происходить в необычном мире.

«Было — не было; давным-давно; в некотором царстве; отправился в путь-дорогу; долго ли, коротко ли; скоро сказка сказывается, не скоро дело делается; я там был, мед-пиво пил; вот и сказке конец» — попробуйте заполнить промежутки действиями любых героев, и, скорее всего, у вас получится законченное литературное произведение, жанр которого определен уже использованием самих этих слов, — *сказка*. Явные несообразности и невероятные события никого не смутят: в сказке так и должно быть. Но если присмотреться, то окажется, что сказочный «произвол» имеет свои жесткие законы. Определяются же они, как и все сказочные чудеса, необычными свойствами пространства и времени, в которых сказка разворачивается. Прежде всего, время сказки ограничено сюжетом. «Кончается сюжет — кончается и время», — пишет академик Д. С. Лихачев. Для сказки реальное течение времени оказывается неважным. Формула «долго ли, коротко ли» указывает, что одной из основных характеристик сказочного времени является все-таки его неопределенность. Как, собственно, и неопределенность сказочного пространства: «пойди туда, не знаю куда». Все события, происходящие с героем, вытянуты вдоль его пути в поисках «того, не знаю чего».

События сказки могут растягиваться («сиднем сидел тридцать лет и три года»), а могут ускоряться до моментальности («бросил гребешок — вырос дремучий лес»). Убыстрение действия происходит, как правило, за пределами реального пространства, в пространстве фантастическом, где у героя есть волшебные помощники или чудесные средства, помогающие ему справиться с этим фантастическим пространством и слитым с ним чудесным временем.

В отличие от сказки и мифа художественная литература нового времени, как правило, имеет дело с историей, описывает определенную, конкретную эпоху — прошлое или современность. Но и здесь существуют свои пространственно-временны́е законы. Литература отбирает только самое существенное из реальной действительности, показывает развитие событий во времени. Определяющей для эпического произведения является жизненная логика повествования, но тем не менее писатель не обязан последовательно и механически фиксировать жизнь своего героя даже в таком поступательном жанре, как роман-хроника. Между строками произведения могут проходить годы, читатель по воле автора в пределах одной фразы способен переместиться в другую часть света. Все мы помним пушкинскую строку из «Медного всадника»: «Прошло сто лет...» — но вряд ли обращаем внимание на то, что целый век промелькнул здесь за одно мгновение нашего чтения. Одно и то же время течет неодинаково для героя художественного произведения, для автора-рассказчика и для читателя. С изумительной простотой А. С. Пушкин пишет в «Дубровском»: «Прошло несколько времени без всякого замечательного случая». Здесь, как и в летописях, время событийно, счет его ведется от события к событию. Если не происходит ничего необходимого для развития сюжета, то писатель «выключает» время, как шахматист, сделавший ход, отключает свои часы. А порой он может воспользоваться и песочными часами, перевернув события и заставив их двигаться от развязки к началу. Своеобразие романа, повести, рассказа во многом определяется соотношением двух времен: времени рассказывания и времени совершения действия. Время рассказывания — это время, в котором живет сам повествователь, в нем он ведет свой рассказ; время совершения действия — это время героев. И все это мы, читатели, воспринимаем из своего реального, календарного, сегодняшнего дня. В произведениях русской классики обычно рассказывается о событиях, которые произошли в недавнем прошлом. Причем в каком именно прошлом — не совсем ясно. Мы можем только с известной достоверностью говорить об этой временно́й дистанции, когда имеем дело с историческим романом, в котором Н. В. Гоголь пишет о Тарасе Бульбе, А. С. Пушкин — о Пу-

Иллюстрация Г. Доре к «Божественной комедии» Данте А.

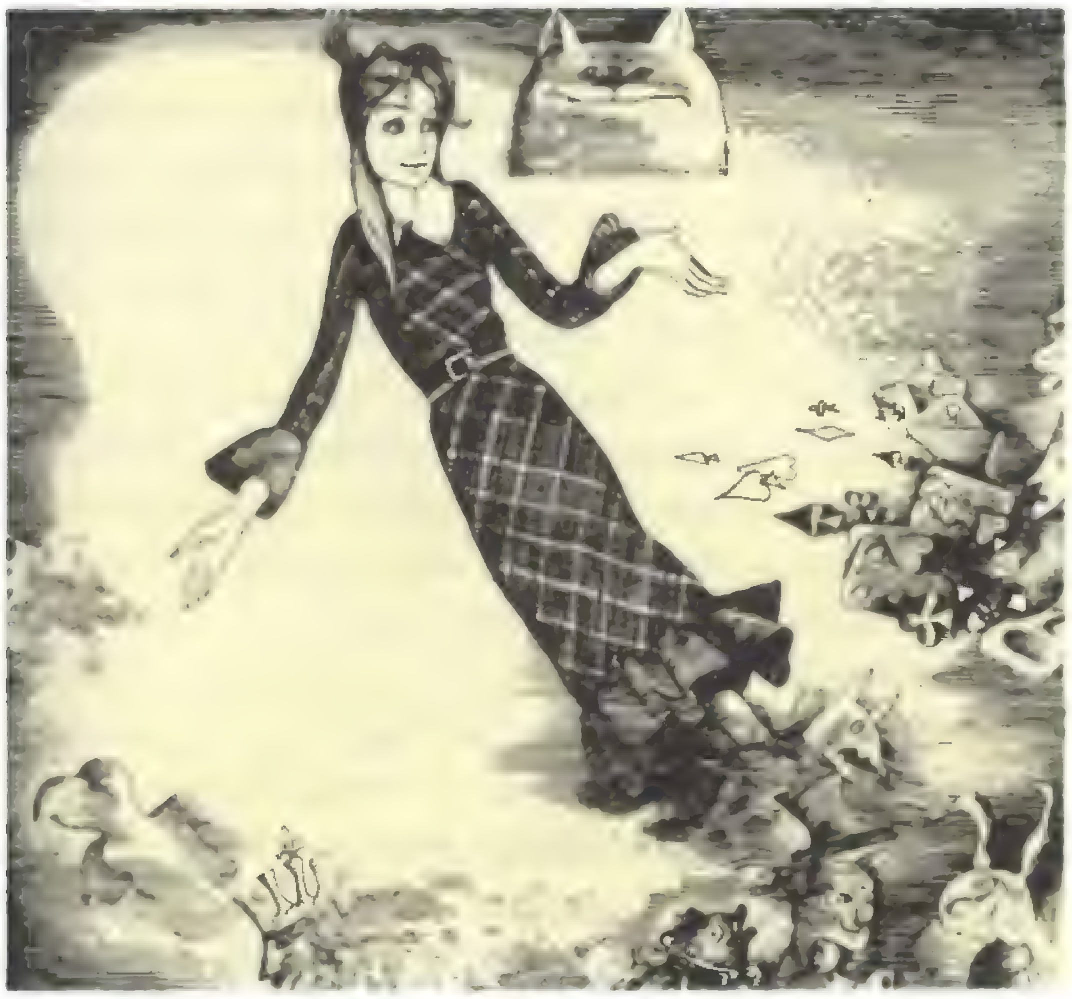
гачеве, а Ю. Н. Тынянов — о Пушкине. Доверчивый читатель порой отождествляет автора и повествователя, выдающего себя за очевидца, свидетеля или даже участника событий. Рассказчик — это своеобразная точка отсчета. От автора его может отделять значительная временна́я дистанция (Пушкин — Гринев); он может находиться также на разном расстоянии от описываемого, и в зависимости от этого у читателя расширяется или сужается поле зрения.

События романа-эпопеи развертываются в течение долгого времени на обширном пространстве; повесть и рассказ, как правило, более компактны. Одно из самых обычных мест действия произведений Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. П. Чехова, А. М. Горького — маленький провинциальный городок или село с устоявшимся укладом жизни, с незначительными событиями, которые повторяются изо дня в день, и тогда сонное время словно движется по кругу на ограниченном пятачке.

В советской литературе художественное пространство произведений отличается значительным многообразием. В соответствии с индивидуальным опытом и предпочтениями тех или иных писателей наблюдается привязанность к определенному месту действия. Так, у представителей стилевого течения, получившего название деревенской прозы (В. И. Белов, В. П. Астафьев, В. Г. Распутин, Б. А. Можаев, В. Н. Крупин и др.), действие романов, повестей, рассказов разворачивается преимущественно в сельской местности. Для таких же писателей, как Ю. В. Трифонов, Д. А. Гранин, Г. В. Семенов, Р. Т. Киреев, В. С. Маканин, А. А. Проханов и другие, характерным местом действия является город, и поэтому произведения этих писателей часто называют городской повестью, чем определяются и характеры, и ситуации, и образ действия, мыслей, переживаний их персонажей. Иногда писателям важно подчеркнуть конкретную определенность пространства своих произведений. Приверженность «донской» проблематике показали в своих произведениях — вслед за М. А. Шолоховым — В. А. Закруткин, А. В. Калинин и другие писатели-ростовчане. Для С. П. Залыгина, В. Г. Распутина, Г. М. Маркова, В. П. Астафьева, С. В. Сартакова, А. В. Вампилова и ряда писателей-сибиряков принципиально важно, что действие многих их произведений происходит в Сибири; для В. В. Быкова, И. П. Мележа, И. П. Шамякина, А. М. Адамовича, И. Г. Чигринова художественным пространством является в основном Белоруссия, как для Н. В. Думбадзе — Грузия, а для Й. Авижюса — Литва... В то же время, например, для Ч. Айтматова не существует подобных пространственных ограничений в художественном творчестве: действие его произведений переносится из Киргизии на Чукотку, затем в Россию и Казахстан, в Америку и в космос, даже на вымышленную планету Лесная Грудь; это придает обобщениям художника общечеловеческий, планетарный, всемирный характер. Напротив, настроения, которыми пронизана лирика Н. М. Рубцова, А. Я. Яшина, О. А. Фокиной, могли возникнуть и быть естественными в северной русской, еще точнее — вологодской деревне, что позволяет авторам поэтизировать свою «малую родину» с ее бытом, исконными традициями, нравами, фольклорными образами и народным крестьянским языком.

Отличительной чертой, замеченной многими исследователями творчества Ф. М. Достоевского, является необычная быстрота действия в его романах. Каждая фраза в сочинениях Достоевского как будто начинается со слова «вдруг», каждое мгновение может стать переломным, поменять все местами, окончиться катастрофой. В «Преступлении и наказании» время несется ураганом, показывается широкая картина жизни России, тогда как на самом деле события двух не-

Иллюстрация Г. Калиновского к книге Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес».



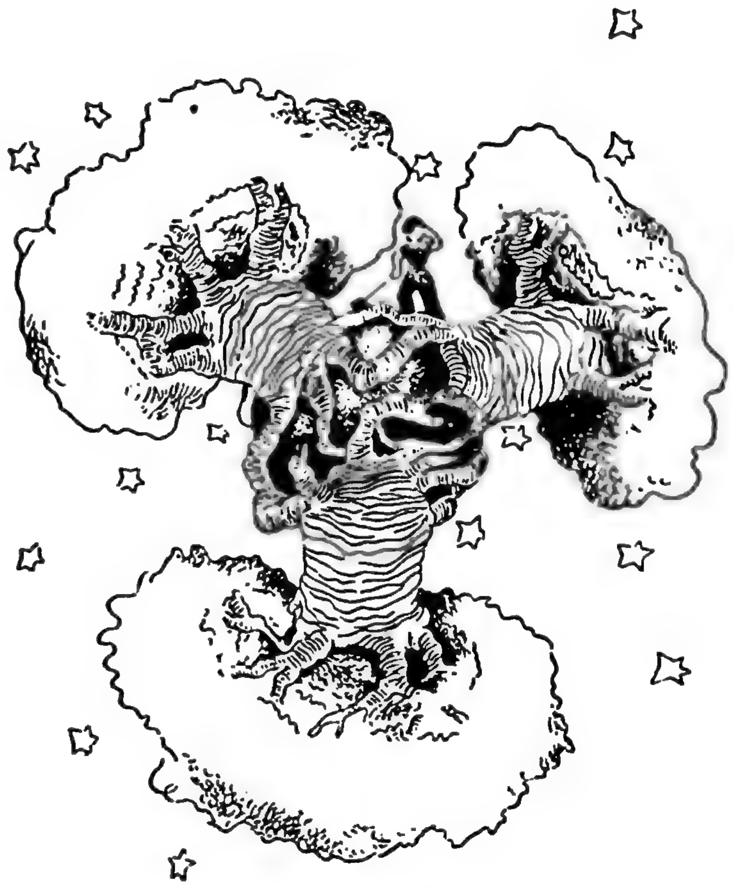
дель происходят в нескольких петербургских улочках и переулках, в тесной каморке Раскольникова, на черных лестницах доходных домов.

Пространственно-временны́е характеристики художественного произведения, как правило, значительно отличаются от тех привычных качеств, с которыми мы сталкиваемся в повседневной жизни или знакомимся на уроках физики. Пространство художественного произведения может искривляться и замыкаться на себя, может быть ограниченным, иметь конец, а отдельные части, из которых оно состоит, обладают, как мы уже видели, различными свойствами. Три измерения — длина, ширина и глубина — бывают нарушены и перепутаны таким образом, что совмещают несовместимое в реальном мире. Иногда пространство может быть перевернутым по отношению к действительности или постоянно меняет свои свойства — растягивается, сжимается, искажает пропорции отдельных частей и т. п.

Свойства особого, как его называют теоретики литературы, художественного времени также непредсказуемы; порой может показаться, что оно, как в сказке Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», «сошло с ума». Повесть или рассказ без всяких затруднений способны перенести нас и во времена Владимира Красное Солнышко, и в XXI в. Вместе с героями приключенческого романа мы можем объездить целый свет или волею писателя-фантаста побывать на загадочном Солярисе.

Наиболее жесткие законы у драмы: в пределах одного сценического эпизода время, нужное для изображения действия, равно тому времени, которое изображается. Недаром правила теоретиков классицизма коснулись прежде всего драматургии. Желание придать сценическому произведению большее правдоподобие и цельность породило знаменитый закон о трех единствах: время действия пьесы не должно было превышать одних суток, пространство ограничивалось единым местом действия, а само действие концентрировалось вокруг одного героя. В современной драме перемещение героев в пространстве и времени не ограничено, и лишь из смены декораций (зритель), авторских ремарок (читатель), из реплик героев узнаем мы о тех изменениях, которые произошли между актами.

Рисунок А. де Сент-Экзюпери к сказке «Маленький принц».



Самое свободное путешествие во времени и пространстве — привилегия лирики. «Миры летят. Года летят» (А. А. Блок), «мгновеньями текут века» (А. Белый); «И время прочь, и пространство прочь» (А. А. Ахматова), и поэт волен, выглянув в окно, спросить: «Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?» (Б. Л. Пастернак). В емком поэтическом образе умещаются эпохи и миры. Одной фразой поэт в состоянии перекроить пространство и время так, как считает нужным.

В иных случаях от художественного времени требуется большая определенность и конкретность (исторический роман, биографическое повествование, мемуары, художественно-публицистический очерк). Одно из значительных явлений современной советской литературы — так называемая военная проза (произведения Ю. В. Бондарева, В. В. Быкова, Г. Я. Бакланова, Н. Д. Кондратьева, В. О. Богомолова, И. Ф. Стаднюка, В. В. Карпова и др.), во многом автобиографичная, обращается ко времени Великой Отечественной войны для того, чтобы, воссоздавая подвиг советского народа, победившего фашизм, поставить на волнующем современного читателя материале общечеловеческие нравственные, социальные, психологические, философские проблемы, важные для нас и сегодня. Поэтому даже ограничение художественного времени (как и пространства) позволяет расширять возможности искусства в познании и осмыслении жизни.

ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

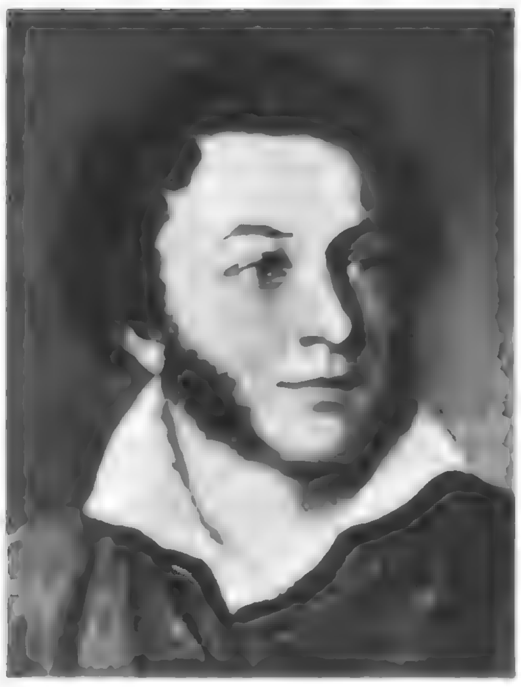
Попробуем вдуматься в само слово. В разговорной речи — это неправда (хотя и не ложь); в литературе же, оказывается, нет иной правды, кроме вымысла. Не только сказки, фантастика, сюжетные романы, но даже мемуары и документальные описания не станут художественными, если они не вымышлены, т. е. не пропущены через мысль. Здесь нам поможет и словарь В. И. Даля: «Вымышлять — ...отыскивать и находить мыслями, думой»; «вымысел — самый предмет, то что вымышлено, выдумка, открытие, изобретение». В определении смысла этого слова прежде всего поражает неотрывность, связь с реальностью, это не то, что мы обычно вкладываем в понятие фантазии.

Со словом «вымысел» происходит сейчас некое преображение — отделение от недавнего преобладающего смысла нереальности, приближение к смыслу, близкому по значению к познанию, постижению.

Определить границы вымысла чрезвычайно сложно — это восходит к проблеме соотношения искусства и действительности.

Способен ли человек в принципе создать то, чего так или иначе не наблюдалось бы в действительности? На этот вопрос со времен *Возрождения* в эстетике существует однозначный ответ: нет, не способен. Классический пример: попытка Леонардо нарисовать неведомое в природе существо приводит к тому, что это существо неизбежно составлялось из всем известных элементов.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН (1799—1837)



Значение А. С. Пушкина для истории отечественной критики не меньше той роли, которую он сыграл в становлении русской классической литературы. Многие мысли, высказанные им публично (в статьях) или сформулированные для себя (в черновых заметках), для своих друзей (в письмах), впоследствии легли в основу прогрессивной русской критики.

В начале 1825 г. в письме к декабристу, известному литературному деятелю А. А. Бестужеву Пушкин определил главный принцип литературно-критической деятельности: «Писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным», — правило, не соблюдавшееся в то время никем из современных ему критиков. Царившим в критике того времени субъективизму, бездоказательности А. С. Пушкин противопоставил вдумчивый анализ достоинств и недостатков литературных произведений, осмысление законов художественного творчества, стремление понять своеобразие каждой творческой индивидуальности. Все это русской критике предстояло освоить лишь в будущем, пока же, по мнению А. С. Пушкина, она «не может установить какого-нибудь мнения в публике, не может почесться уложением вкуса». Суров, но справедлив его приговор в отношении к литературному процессу: «Литература кой-какая у нас есть, а критики нет».

Если очерки (см. *Эпос)* А. А. Бестужева не удовлетворяли Пушкина субъективизмом, размытостью суждений и оценок, то разнузданная, беспринципная критика Н. И. Греча, Ф. В. Булгарина, О. И. Сенковского, похожая на донос и полицейскую провокацию, вызывала у него гнев и отвращение. «По какому праву «Северная пчела» будет управлять общим мнением русской публики?» — восклицает с возмущением он, называя отличительные черты этих критиков: «недобросовестность», «переметчивость», «корыстолюбие», «наглость», «невежество» и «посредственность». Как той, так и другой критике А. С. Пушкин отказывал в праве на существование, считая ее ненаучной.

Другая граница вымысла как бы с противоположной стороны — попытка как раз невымышленного, неискаженного отображения — известна по другому, не менее классическому примеру: носорог, нарисованный Дюрером по клеточкам, оказался, пожалуй, более фантастическим, чем вымышленный зверь Леонардо, настолько сильно было потрясение художника от самого зрелища в ту пору еще в Европе невиданного носорога.

Специалисты, рассуждая о соотношении вымысла и реальности, часто приводят слова В. И. Ленина: «Нелепо отрицать роль фантазии и в самой строгой науке». Ленин употребляет слово «фантазия» не в прежнем узком смысле, а как раз в том расширенном, в каком мы пытаемся теперь осмыслить и ввести в обиход категорию вымысла. Вымысел как метод оказывается относящимся к любому виду человеческого творчества, как в искусстве, так и в науке (вспомним далевское толкование: «открытие, изобретение»).

И если границы вымысла определить практически невозможно, потому что в идеале они равны самой действительности, то место вымысла в творческом процессе следует понимать как звено между действительностью и ее выражением, причем звено и неизбежное, и единственное.

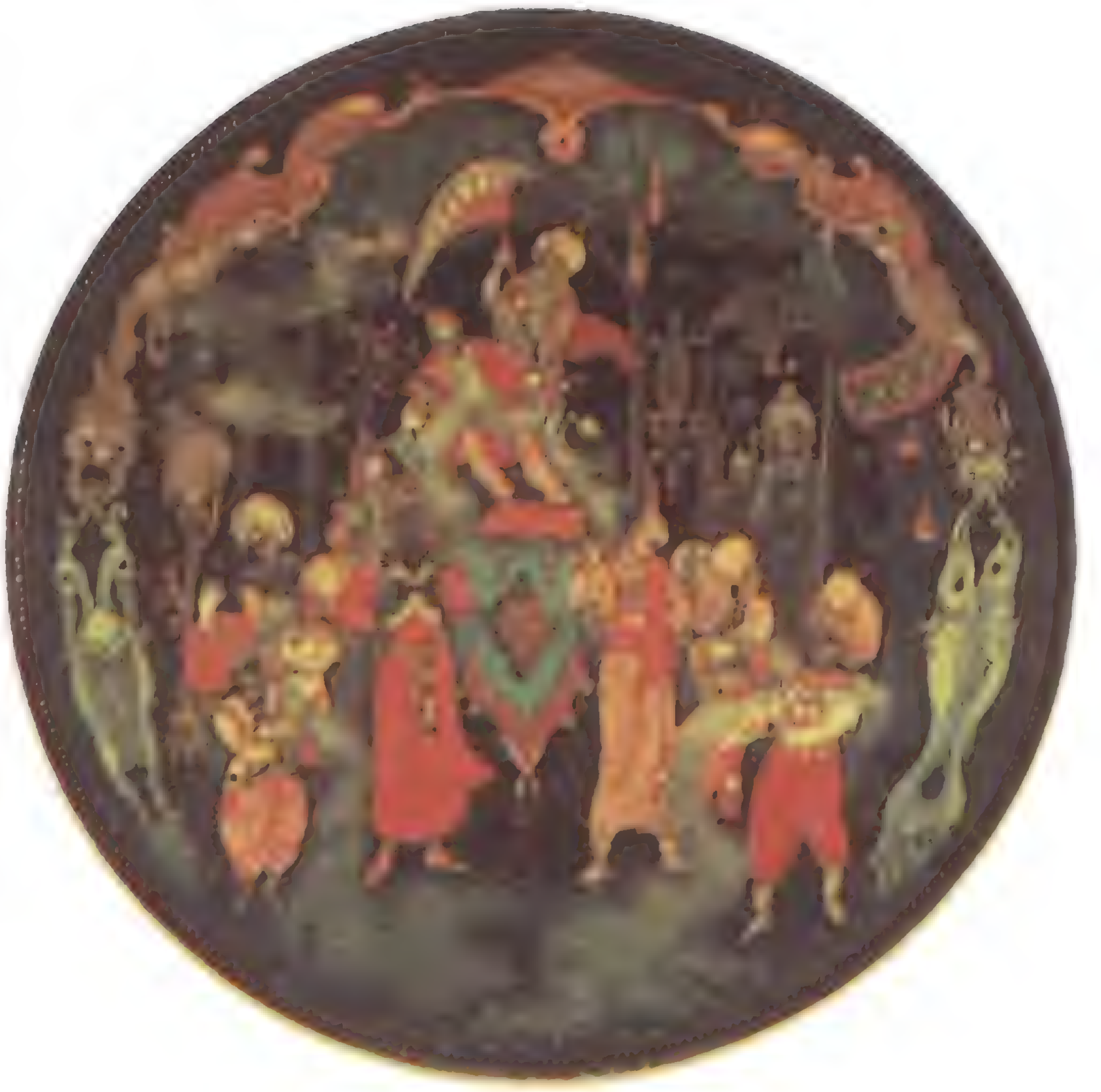


Иллюстрация палехского художника Р. Белоусова к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила».

Разумеется, великий поэт не вкладывал в слово «наука» значения, близкого нашему современному его пониманию. Речь только шла о беспристрастной оценке и объективном, доказательном анализе художественного творчества. «Критика, — писал А. С. Пушкин, — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений». Упоминая о тех продажных критиках, которые служат интересам толпы, «рабски управляемой низкими, корыстными побуждениями», Пушкин утверждает, что критика истинная руководствуется «чистой любовью к искусству». «Где нет любви к искусству, там нет и критики», — афористически (см. *Афоризм)* четко заключает поэт.

В этом суждении вовсе не содержалось теории «чистого искусства», как это казалось литературным деятелям конца 1850-х — начала 60-х гг. — Н. Г. Чернышевскому, Н. А. Добролюбову, Д. И. Писареву. Как раз А. С. Пушкин выступал против такой критики, которая, по мнению некоторых его современников, «должна единственно заниматься произведениями, имеющими видимое достоинство».

В своих работах Пушкин раскрывает не только эстетическое, но и общественное (социально-политическое, нравственно-воспитательное, культурно-просветительное) значение литературной критики, заключая, что «состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы вообще».

Стремясь поднять уровень отечественной литературной критики, добиться усиления ее «влияния на читающую публику», сделать ее выразителем «общего мнения», Пушкин выступил как инициатор, создатель и редактор специальных изданий, вошедших в историю русской критики: «Литературной газеты» (1830—1831), созданной совместно с А. А. Дельвигом и О. М. Сомовым, и журнала «Современник» (1836). Трагическая гибель гения русской литературы помешала реализовать его грандиозные замыслы и осуществить задуманное им сотрудничество в «Современнике» с молодым В. Г. Белинским, которому Пушкин со свойственной ему гениальной прозорливостью предсказал будущее «критика весьма замечательного». Именно В. Г. Белинский осуществил пушкинские заветы истинной критики, выражающей «общее мнение», являющейся рупором передовых идей своего времени.

Г

ГЕКЗАМЕТР И ПЕНТАМЕТР

Гекзаметр и пентаметр — стихотворные размеры, наиболее употребительные в античной поэзии и в подражаниях ей. Гекзаметром писались преимущественно большие поэмы («Илиада», «Энеида», «Метаморфозы»), гекзаметром в чередовании с пентаметром — небольшие поэмы, элегии и эпиграммы. Такое сочетание — строка гекзаметра, строка пентаметра — называлось «элегический дистих», т. е. «элегическое двустишие»; отдельно пентаметр не употреблялся.

В русской поэзии гекзаметр долго не приживался — казался тяжел и неуклюж. Отношение к нему переменилось, лишь когда Н. И. Гнедич в 1829 г. опубликовал свой перевод «Илиады» гекзаметром:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахеянам тысячи бедствий содеял...

А. С. Пушкин откликнулся на этот перевод двумя «элегическими дистихами» (один — почтительный, другой — шутливый):

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
 Старца великого тень чую смущенной душой.
Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
 Боком одним с образцом схож и его перевод.

В русском стихосложении гекзаметр и пентаметр звучат 6-ударным дольником (см. *Дольник*): в каждой строке по 6 сильных (ударных) мест, а объем слабых (безударных) промежутков между ними то 1, то 2 слога («Крив был Гнедич поэт...»); только в се-

АЛЕКСАНДР АФАНАСЬЕВИЧ ПОТЕБНЯ (1835—1891)

В отличие от своего брата-революционера, покушавшегося на жизнь царского наместника в Польше и погибшего в рядах повстанцев, филолог А. А. Потебня прожил жизнь относительно спокойную: преподавал в Харьковском университете, писал статьи и книги, был членом-корреспондентом Петербургской академии наук. Но в его научных идеях и решениях выразился дух не менее активный, неспокойный, ищущий.

При первом знакомстве может удивить и насторожить внешняя пестрота его интересов: здесь и изучение законов русской грамматики, и размышление «О некоторых символах в славянской народной мифологии» (1860), и фундаментальное исследование «Мысль и язык» (1862), и штудии в области теории словесности — о жанровом строении басни, например.

Однако такая широта не привела к разбросанности. И прежде всего потому, что Потебне удалось найти «точку пересечения» своих лингвистических интересов с природным даром литературоведа, с философской основой своего логического мышления. Эта «точка пересечения» — проблема слова. Потебня брал этот исходный материал литературы, рассматривал его в составе художественного произведения, выявлял волевой импульс писателя, пронизывающий слово, и стремился на такой основе вывести общие законы поэтического творчества, которое считал способом художественного познания мира. (Здесь ощутимо влияние выдающегося немецкого «философа языка» В. Гумбольдта.) Так родилось знаменитое учение Потебни о поэтическом образе как о «внутренней форме слова», в отличие от его внешней, звуковой, формы.

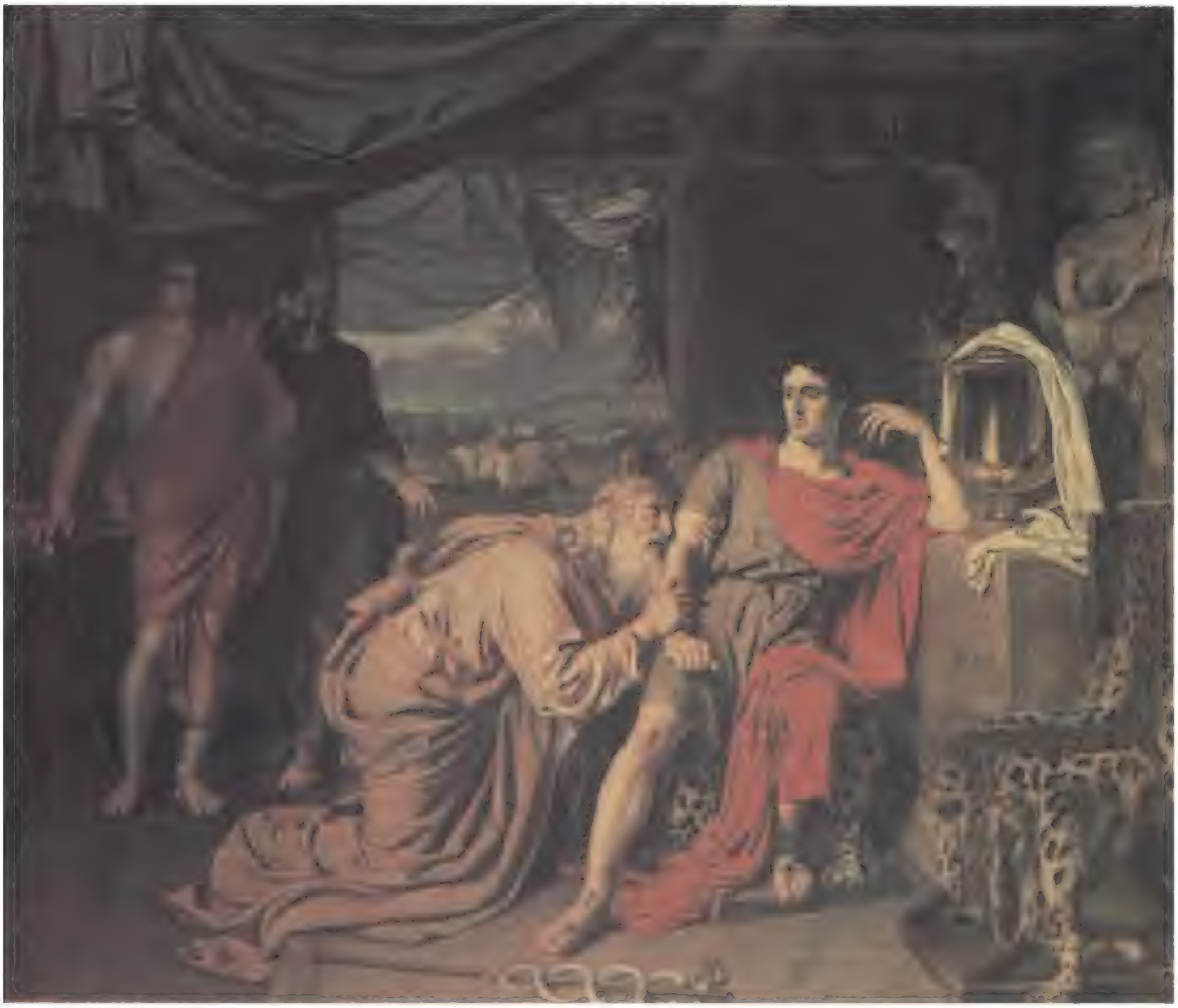
Учение это отозвалось позже в поисках символистов и было подхвачено в статьях А. Белого. Другие стороны многообразных научных поисков Потебни были развиты (скорее вширь, чем вглубь) в статьях и книгах Д. Н. Овсянико-Куликовского.

«...Метод, указанный в его трудах, — отмечал советский филолог, академик В. М. Жирмунский, — сближение поэтики с общей наукой о языке, лингвистикой, оказался чрезвычайно плодотворным». Современный читатель может и сам убедиться в этом, обратившись к трудам Потебни.

Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. Художник А. Иванов.

Старец, никем не примеченный, входит в покой и, Пелиду в ноги упав, обымает колена и руки целует...

(Гомер. «Илиада». Перевод Н. И. Гнедича).



редине пентаметра появляется промежуток в 0 слогов, стык ударения («...тень / чую..»). Но в подлинном своем греческом и латинском звучании эти размеры выглядели иначе.

В античной поэзии стих упорядочивался не расположением ударных и безударных слогов, как в русской, а расположением долгих и кратких слогов — не силой, а количеством звука; это было количественное (квантитативное, или чисто метрическое) стихосложение. Считалось, что долгий слог (знак —) звучит вдвое дольше краткого (знак ◡), и поэтому пара коротких слогов может быть заменена одним долгим, как ноты в музыке: например, стопа дактиля —◡◡ — стопой спондея ——. Гекзаметр («шестимерник») состоял из 6 таких взаимозаменяемых стоп с цезурой (обязательным словоразделом) посредине третьей стопы:

— ⏔ — ⏔ —|⏔ — ◡◡ — ◡◡ — —

А пентаметр («пятимерник») получался из дважды повторенного первого полустишия гекзаметра:

— ⏔ — ⏔ —|— ◡◡ — ◡◡ —

Если посчитать, то получится: строка гекзаметра, из скольких бы слогов она ни состояла, всегда равна 24 кратким «нотам», а строка пентаметра — 20 кратким «нотам» (6 и 5 четырехнотных «мер», отсюда названия). В русском гекзаметре строки неравносложны, и только; в греческом и латинском они неравносложны и в то же время равнодлительны, поэтому в оригинале он звучит плавнее и ровнее, чем в переводах и подражаниях.

Кроме античной поэзии квантитативное (метрическое) стихосложение господствовало в арабо-персидской и в санскритской поэзии; но там, конечно, схемы господствующих размеров были другие.

ГЕРОИЧЕСКОЕ

Это эстетическая и этическая категория, занимающая прочное место в литературе во все эпохи и во многом определяющая характер отражения социально-исторической действительности в художественных произведениях.

Героическое неразрывно связано с такой древней эстетической категорией, как возвышенное, и в сущности представляет собой чисто человеческий аспект возвышенного. В литературе героическое обыкновенно развертывается в художественные картины индивидуальных или коллективных подвигов, обнаруживающих величие и благородство личности или народа. Вместе с тем в разные эпохи мирового литературного развития героическое воплощается различными художественными средствами.

Бывают такие исторические (и соответственно литературные) эпохи, когда героическое означает прежде всего нераздельное слияние личного и общего, родового. Именно таков эпический герой древности и наследующий ему герой средневекового *эпоса*. В греческой и индийской эпопеях, в многочисленных произведениях этого жанра у других народов слияние личности и рода достигает такой силы и цельности, что любой литературный герой изображается как носитель героической доблести.

Вместе с тем в условиях нарождающегося классового антагонизма, по мере пробуждения индивидуального сознания эпический герой эволюционирует, выступая защитником уже не столько родовых, сколько своих собственных интересов (таков гомеровский Ахилл в своем, в общем, эгоистическом «гневе», таков индийский герой Юдхиштхира из «Махабхараты», рискующий судьбами своего клана из-за своей чрезмерной страсти... к игре в кости). Кроме того, в эпоху окончательного крушения доклассовых форм человеческой общности, в процессе формирования государственности возникают уже вполне объективные препятствия, вследствие которых личное уже не может прочно соеди-

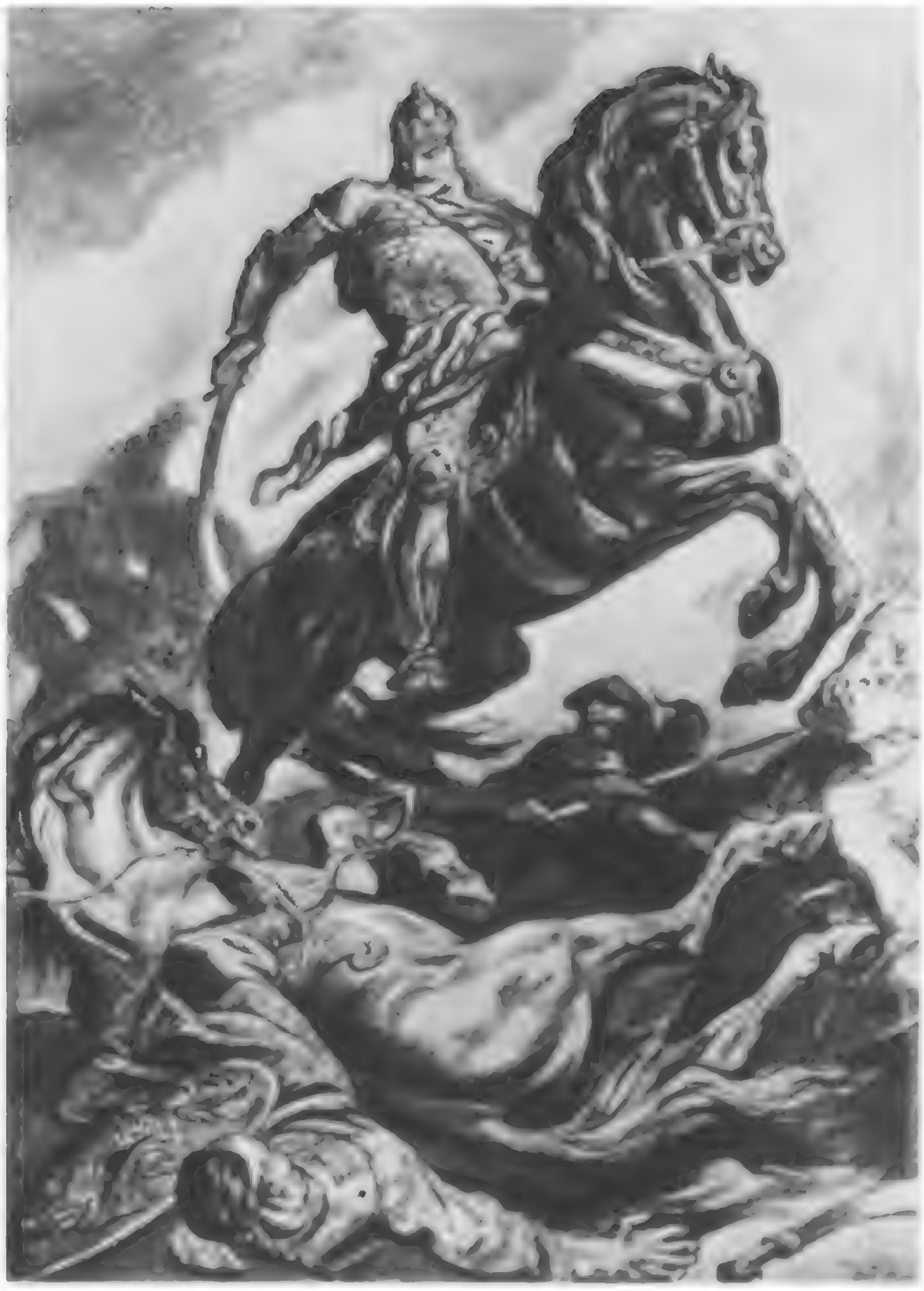
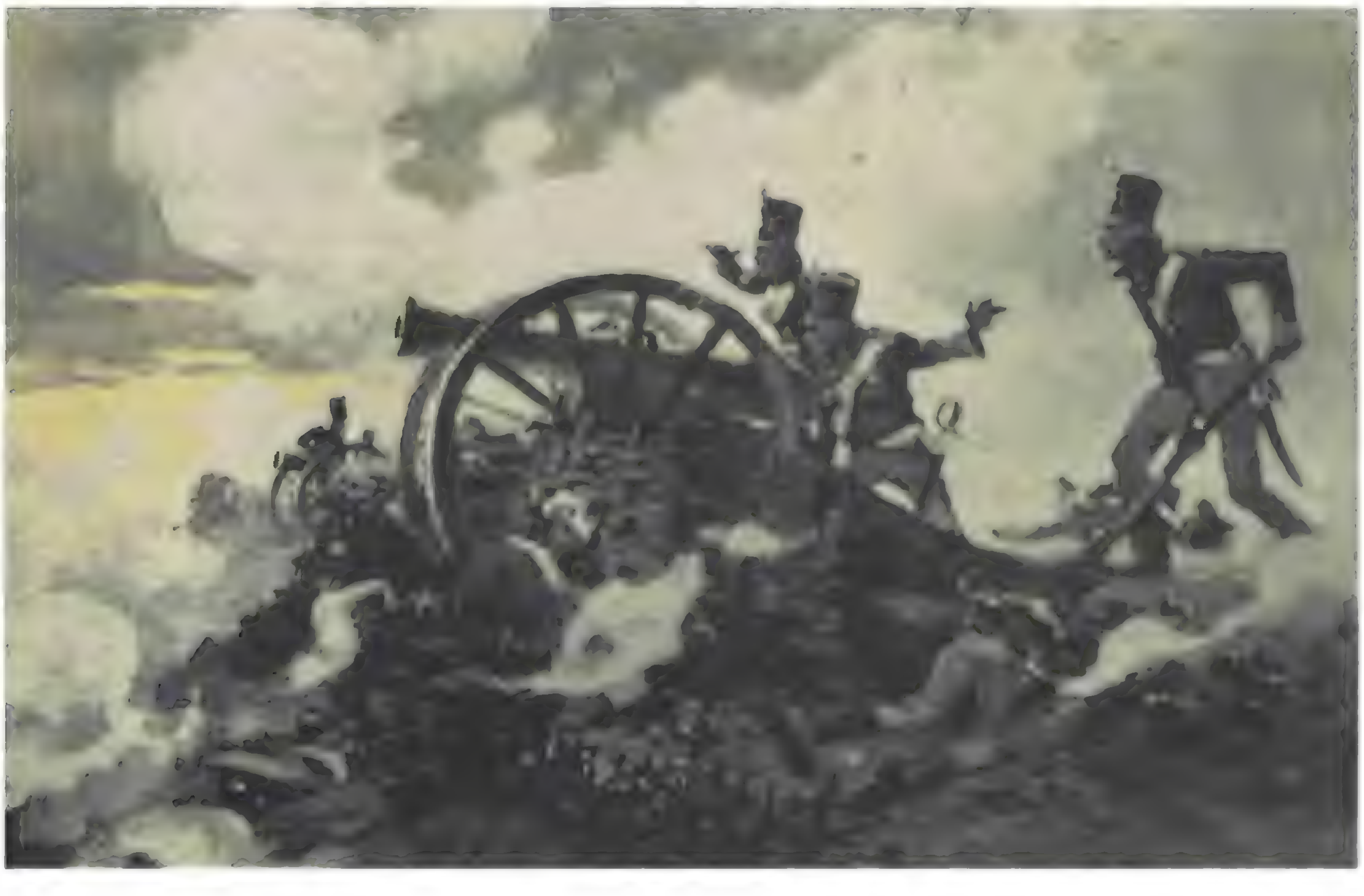


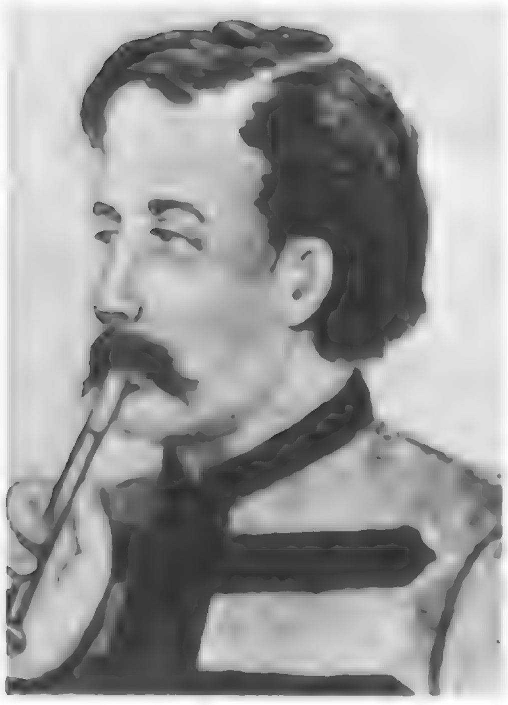
Иллюстрация С. Кобуладзе к поэме Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

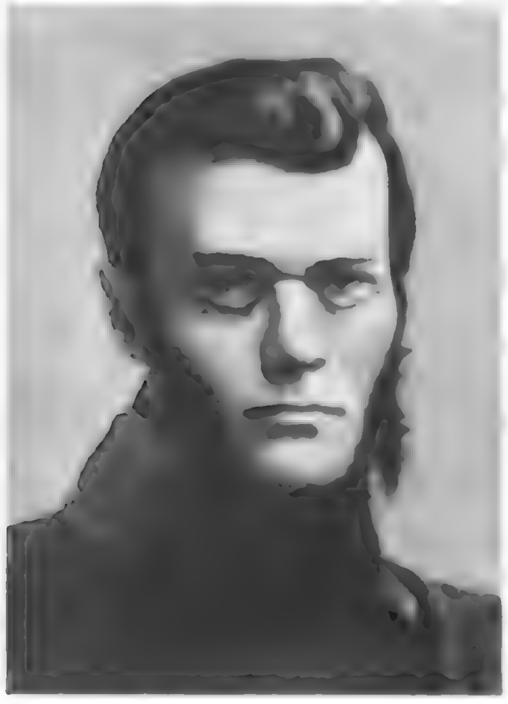

Батарея Тушина. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир».

ниться с общим. Это нередко приводит героя к полному крушению, к катастрофе, что наиболее ярко и было запечатлено в греческой трагедии. Героический пафос проявляется здесь уже не столько в военных и других подвигах героя, сколько в самом масштабе его трагедии, в глубине конфликта. Кризис героического в древнем мире отразился и в пародиях на военную героику (в греческой «Войне мышей и лягушек», где пародируется «Илиада»; в «Хвастливом воине» римского драматурга Плавта). С Горация и Вергилия античное личное, героическое поведение в значительной степени предстает в литературе лишь как желательная, идеальная форма, редко находящая конкретное воплощение в поведении реальном.

Героическое с новой силой возрождается в литературе европейского средневековья — от французской героической эпопеи «Песня о Ролланде» и прославляющих воинские подвиги знаменитых песен-«сирвент» провансальского трубадура Бертрана де Борна до тех рыцарских романов, которыми так увлекся Дон Кихот. Вместе с тем феодальная героика носит нравственно ограниченный характер, так как в основе ее лежит достаточно узкий сословный принцип, подчас не только

ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ КИРЕЕВСКИЙ (1806—1856)
ПЕТР ВАСИЛЬЕВИЧ КИРЕЕВСКИЙ (1808—1856)





Есть критики, суждения которых современникам поначалу кажутся странными или спорными, а затем получают безоговорочное признание, берутся на вооружение другими критиками. При этом имя высказавшего эти суждения первым иногда забывается, и редко кто вспомнит, кому критика обязана новым движением мысли. К таким критикам-первооткрывателям принадлежал и И. В. Киреевский.

Он первым обратил внимание на характер творческой эволюции А. С. Пушкина, который, отдав дань двум школам — «итальяно-французской» и «байроновской», приходит к «самобытному роду поэзии», «самобытному созиданию», открывая «русско-пушкинский период» и в своей поэзии, и в развитии отечественной литературы («Нечто о характере поэзии Пушкина», 1828). И он же первым увидел в Пушкине поэта жизни действительной, поэта действительности («Обозрение русской словесности 1829 года»).

И. В. Киреевскому принадлежало и первое определение условий, необходимых для формирования народного поэта. «Мало быть поэтом, — скажет он, — чтобы быть народным; надобно еще быть воспитанным, так сказать, в средоточии жизни своего народа, разделять надежды своего отечества, его стремление, его утраты, — словом, жить его жизнию и выражать его невольно, выражая себя». Ему же принадлежат и ставшие крылатыми слова: «Поэт для настоящего что историк для прошедшего: проводник народного самопознания».

Высоко ценил И. В. Киреевского А. С. Пушкин, считая его «Обозрение русской словесности за 1931 год» примером «истинной критики». Позднее, характеризуя И. В. Киреевского, Н. Г. Чернышевский отметит: «В нем была жажда истины, он пробуждал в других деятельность мысли». И это качество статьи И. В. Киреевского сохранили вплоть до наших дней.

Замечательным ученым-фольклористом был брат И. В. Киреевского — Петр Васильевич Киреевский. Его собрание русских народных песен насчитывает несколько тысяч текстов, собранных в разных уголках России, научно выверенных, возведенных по возможности к самому раннему варианту. Начало этому собранию положили записи народных песен, сделанные А. С. Пушкиным. П. В. Киреевский не только сам собирал памятники народной поэзии, но и привлек к этому делу многих отечественных литераторов и писателей, в том числе Н. В. Гоголя, А. В. Кольцова, В. И. Даля, которые записанные ими песни также передали П. В. Киреевскому.

Былины, исторические и лирические народные песни, составившие собрание П. В. Киреевского, — золотой фонд поэтического творчества русского народа, яркое свидетельство его богатой художественной культуры. Подвижническая деятельность П. В. Киреевского и многих других собирателей — А. Н. Афанасьева, (1826—1871), П. Н. Рыбникова (1831—1885), П. И. Якушкина (1822—1872), И. А. Худякова (1842—1876) — настоящий научный подвиг, бессмертная страница в истории отечественного литературоведения.

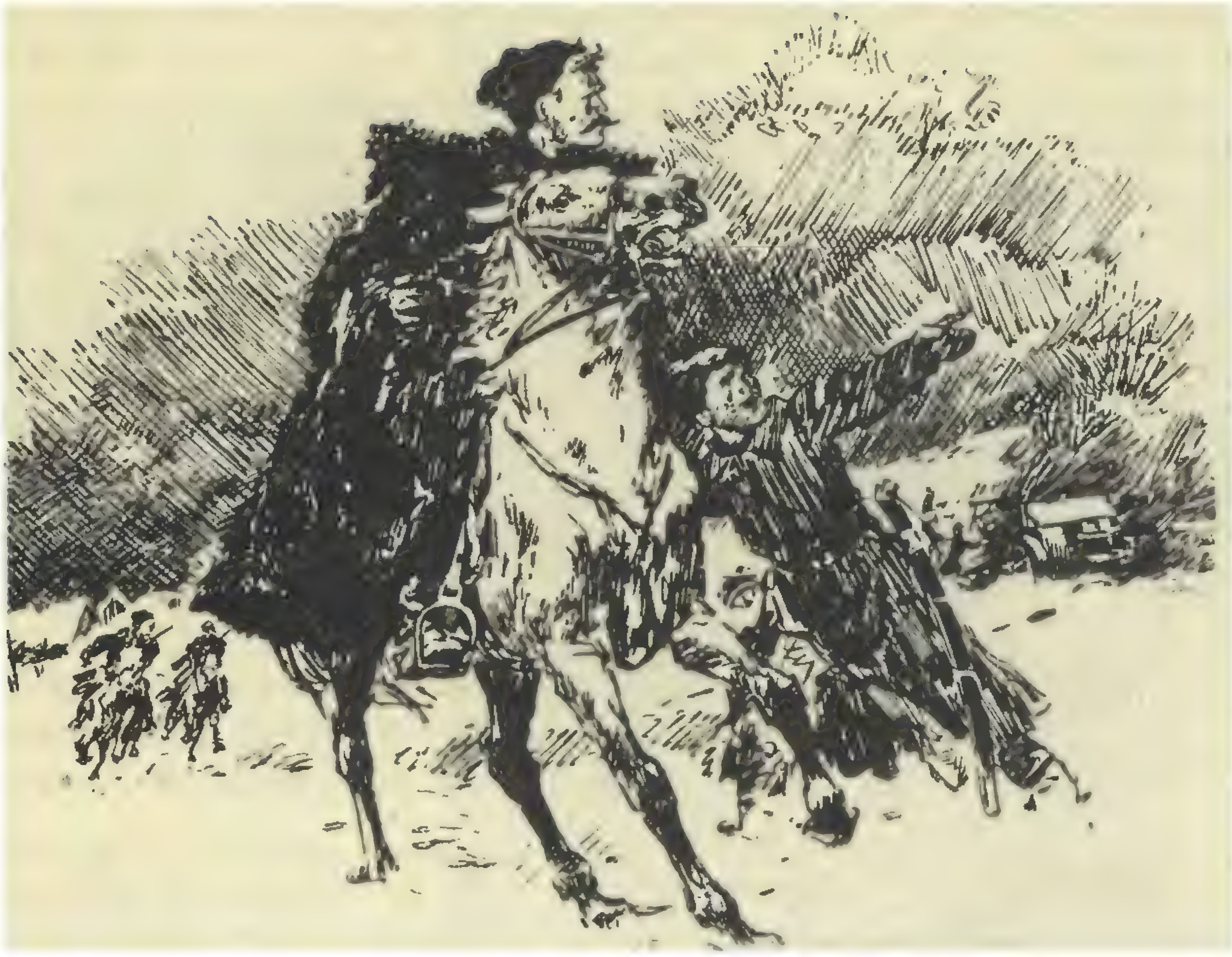


Иллюстрация В. Щеглова к повести Д. А. Фурманова «Чапаев».

не совпадающий с интересами народа, но и прямо им противоположный. Исключением является «Слово о полку Игореве», проникнутое пафосом защиты Родины, объединения русской земли. Свой древний родовой характер сохраняет также героическое и в устной фольклорной традиции, в частности в английской и шотландской народной поэзии (например, цикл баллад о Робине Гуде).

В эпоху Возрождения героическое снова претерпевает характерную трансформацию. Начиная с шекспировского Кориолана в европейской литературе возникает образ героя, который всю свою сверхчеловеческую энергию направляет против общества, вступая с ним в конфликт по причине своей непомерной гордости. Эпоха *классицизма* с ее абсолютистско-государственными идеалами обрекает героику такого рода на неизбежное крушение (театр Ж. Расина), но во времена романтизма персонаж, героически сопротивляющийся обстоятельствам и враждующий с окружающей средой, снова выходит на первый план.

Просвещение и сопутствующий ему революционный классицизм возвращают героическому общенародный пафос, но в условиях стремительного нарастания буржуазного

КАК СОЗДАВАЛАСЬ «ПОЛТАВА»

Рассказ А. С. Пушкина о том, как он писал «Полтаву», записал с его слов М. В. Юзефович — друг брата писателя, Льва.

«Изо всех времен года, — вспоминает Юзефович, — он любил более всего осень, и чем хуже она была, тем для него была лучше. Он говорил, что только осенью овладевал им бес стихотворства, и рассказывал по этому поводу, как была им написана последняя в то время поэма «Полтава». Это было в Петербурге. Погода стояла отвратительная. Он уселся дома, писал целый день. Стихи ему грезились даже во сне, так что он ночью вскакивал с постели и записывал их впотьмах. Когда голод его прохватывал, он бежал в ближайший трактир, стихи преследовали его и там, он ел на скорую руку, что попало, и убегал домой, чтобы записать то, что набралось у него на бегу и за обедом. Таким образом слагались у него сотни стихов в сутки. Иногда мысли, не укладывавшиеся в стихи, записывались им прозой. Но затем следовала отделка, при которой из набросков не оставалось и четвертой части. Я видел у него черновые листы, до того измаранные, что на них нельзя было ничего разобрать: над зачеркнутыми строками было по нескольку рядов зачеркнутых же строк, так что на бумаге не оставалось уже ни одного чистого места. Несмотря, однако ж, на такую работу, он кончил «Полтаву», помнится, в три недели».

засилья с его непременной трезвостью и расчетливостью героическая патетика носит во многом искусственный, ходульный характер, к тому же откровенно заимствованный у античного мира (на непременные античные декорации литературы периода Великой французской революции 1789—1794 гг. некогда обратил внимание К. Маркс).

Качественно новый этап в художественной судьбе героического начинается с появлением на исторической арене революционного пролетариата и последовавшей затем эры социалистических революций. Литература запечатлевает, с одной стороны, героику исторических событий, ставящих своей целью создание бесклассового общества и воспитание нового, гармонически развитого человека, прочно связанного с таким обществом, а с другой — передает всю глубину такой героики, начисто лишенной эгоистических устремлений. Соответствующий спектр героического отражен в прозе М. Горького и в поэзии В. В. Маяковского, во многих произведениях советской литературы. При всех различиях индивидуальных манер и стилей советских писателей их объединяет постоянный и напряженный интерес к герою, всецело устремленному к слиянию с революционным коллективом, защищающему его интересы («Железный поток» А. С. Серафимовича, «Цемент» Ф. В. Гладкова, «Разгром» А. А. Фадеева, «Рожденные бурей» Н. А. Островского, «Хождение по мукам» А. Н. Толстого, «Города и годы» К. А. Федина).

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ НАДЕЖДИН (1804—1856)

В 1830 г. Николай Иванович Надеждин — автор интересных критических статей — успешно защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора по словесному факультету Московского университета. Диссертация называлась «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической» и по существовавшим тогда правилам была написана на латинском языке. Тогда-то и увидели с полной очевидностью, какой основательной научной подготовкой обладал Надеждин (сын дьякона из села Нижний Белоомут Рязанской губернии, он окончил Рязанскую семинарию, Московскую духовную академию, а затем еще неустанно пополнял свои знания путем самообразования). Отчетливее увидели и те эстетические позиции, которые побуждали Надеждина к резким и порою действительно рискованным суждениям. Он считал, что «романтическая поэзия окончила свое существование» и что «восстановить романтическую поэзию в наше время невозможно». Ученый не говорил, что новая литература должна быть реалистической (такого понятия в то время вообще не существовало), но своими разборами и оценками он в определенной мере содействовал становлению реалистического направления.

Надеждин был профессором Московского университета по кафедре изящных искусств и археологии, издателем-редактором журнала «Телескоп» с приложением (газетой «Молва»). Он старался привить русскому литературному сознанию более глубокое, философское понимание искусства, обосновывал необходимость обращения литературы к жизни («где жизнь, там поэзия»). В период некоторого охлаждения публики к А. С. Пушкину Надеждин сочувственно оценивал трагедию «Борис Годунов». С одобрением отзывался он о «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Ревизоре» Н. В. Гоголя.

В 1836 г. за напечатание «Философического письма» П. Я. Чаадаева «Телескоп» был закрыт, а Надеждин выслан. В последующие годы он отошел от активной литературной деятельности, занимаясь главным образом исследованиями в области филологии, истории, этнографии.

Надеждин оказал большую помощь В. Г. Белинскому, не просто введя его в литературу (в «Молве» и «Телескопе» в 1834—1836 гг. началась систематическая деятельность молодого критика), но и став его «образователем», по выражению Н. Г. Чернышевского.

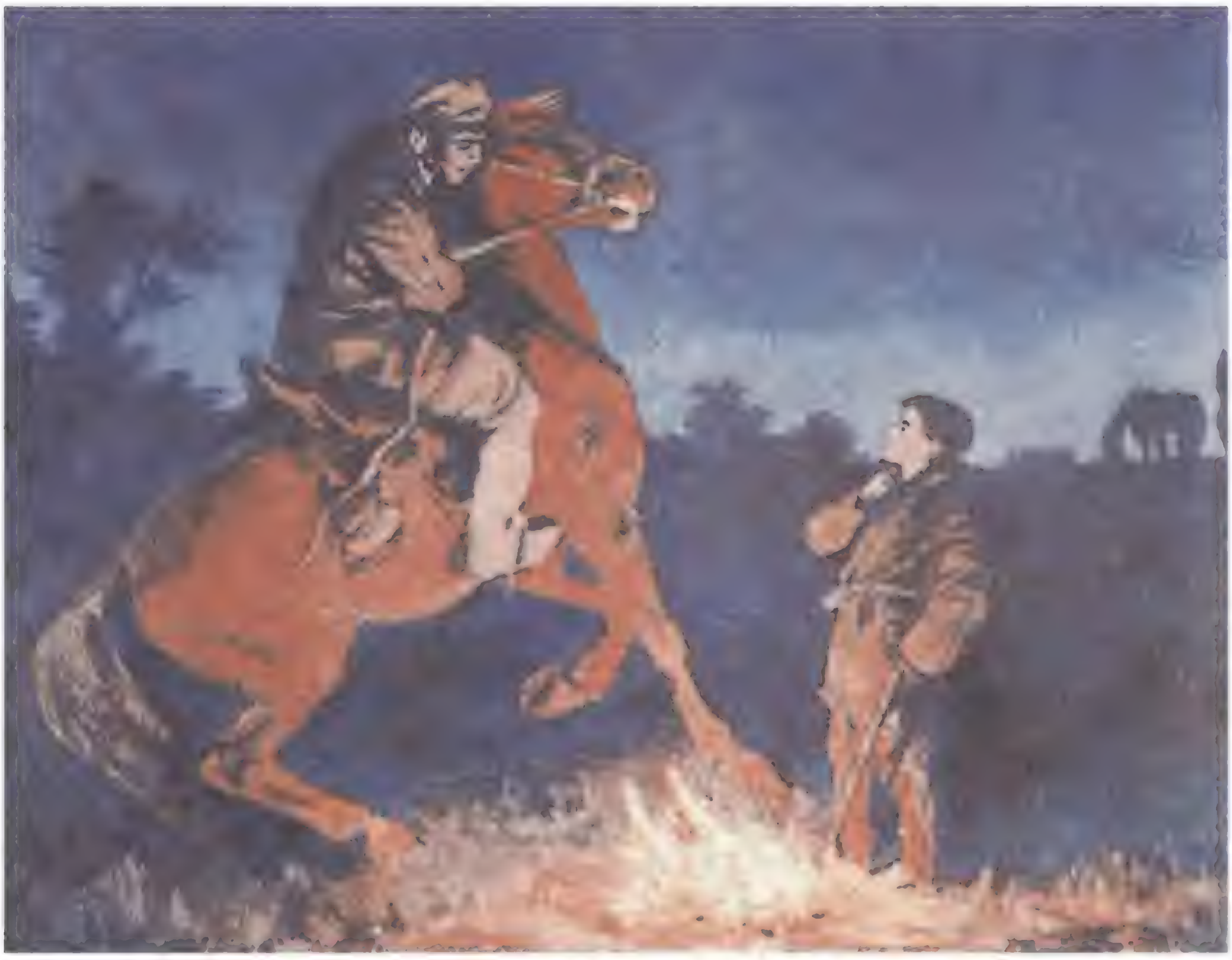


Иллюстрация О. Верейского к роману А. А. Фадеева «Разгром».

Историю советской литературы можно представить как непрерывное развитие категории героического в соответствии с задачами нашего общества. Советская литература дала художественное отражение беспримерного в истории подвига во имя этих задач («Как закалялась сталь» Н. А. Островского, «Поднятая целина» М. А. Шолохова), иные, но столь же убедительные формы героического (массовый героизм советских людей в годы Великой Отечественной войны, их героический труд в мирные годы). Достаточно вспомнить произведения М. А. Шолохова, К. М. Симонова, Б. Н. Полевого, А. А. Бека, Д. А. Гранина и других. При этом героическое, выступая как совершенно естественное, может принимать вид будничных, едва ли не обыденных событий, внешне лишенных колоссального напряжения (роман «Тишина» Ю. В. Бондарева, повесть «Всем смертям назло...» В. А. Титова, поэзия А. Т. Твардовского и т. д.).

В литературе капиталистических стран XX в. нередко снова воскресает индивидуалистическая романтическая героика, пафос бесцельности, в сущности, подвига, нескончаемой войны «всех против всех» (таковы романы французского писателя А. Мальро, герои которого хотя и сражаются в рядах революционеров, но преследуют только собственные и потому эгоистические интересы). В литературе Запада сильны тенденции дегероизации, создания образа «антигероя», что вызвано кризисным состоянием буржуазно-интеллигентского сознания (Р. Олдингтон, Э. М. Ремарк, Ф. Кафка, Дж. Джойс). Вместе с тем произведения таких авторов, как А. де Сент-Экзюпери, Э. М. Хемингуэй, Л. Арагон, Г. Бёлль, многие произведения писателей развивающихся стран интенсивно и художественно полноценно развертывают категорию героического.

ГИПЕРБОЛА

«Я тебе тысячу раз говорил об этом!» — укоряет один собеседник другого. И тот, понурив голову, соглашается с критикой, не пытаясь доказывать, что на самом деле выслушал не тысячу напоминаний, а шесть или семь. Дело в том, что «тысяча раз» — это гипербола, преувеличение — речевой прием, рассчитанный не на буквальное понимание, а на сильное эмоциональное воздействие.

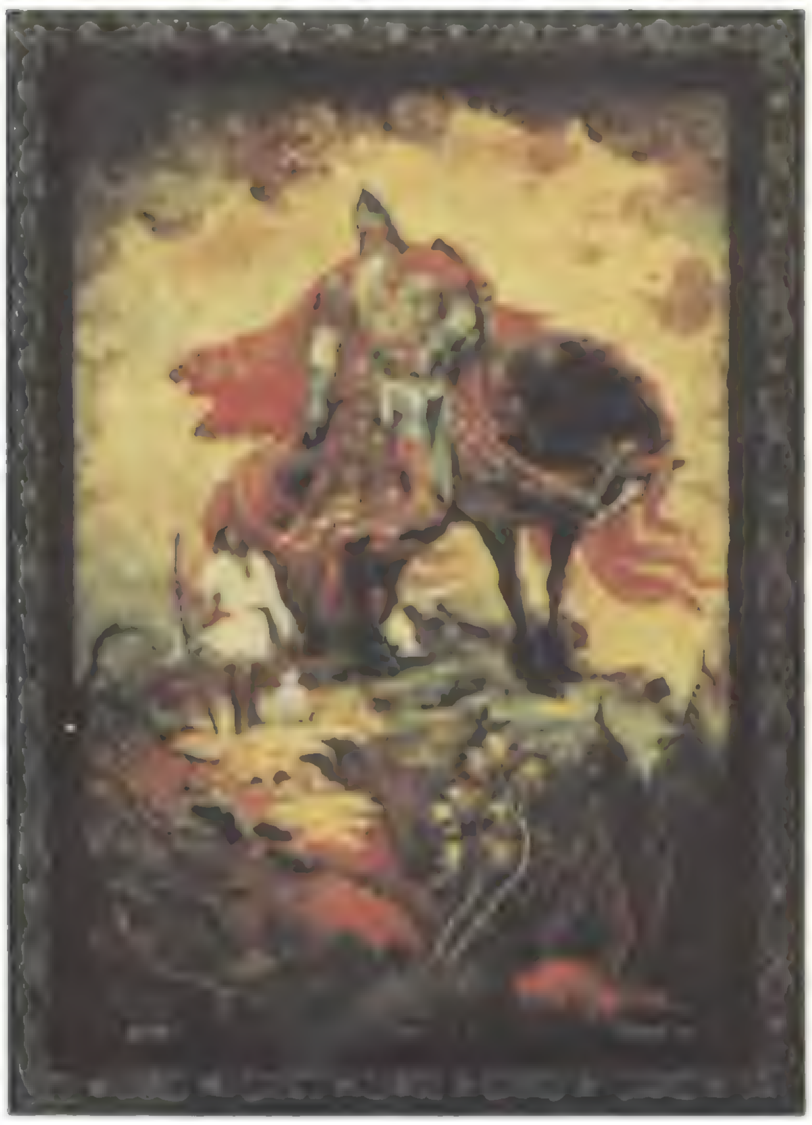
В таком же качестве гипербола входит в язык художественной литературы, являясь важным средством выразительной речи. Гоголевские выражения: «Редкая птица долетит до середины Днепра», «рот величиною в арку главного штаба», шаровары «шириною с Черное море» — никем не воспринимаются буквально, но незамедлительно создают эффект —патетический или комический.

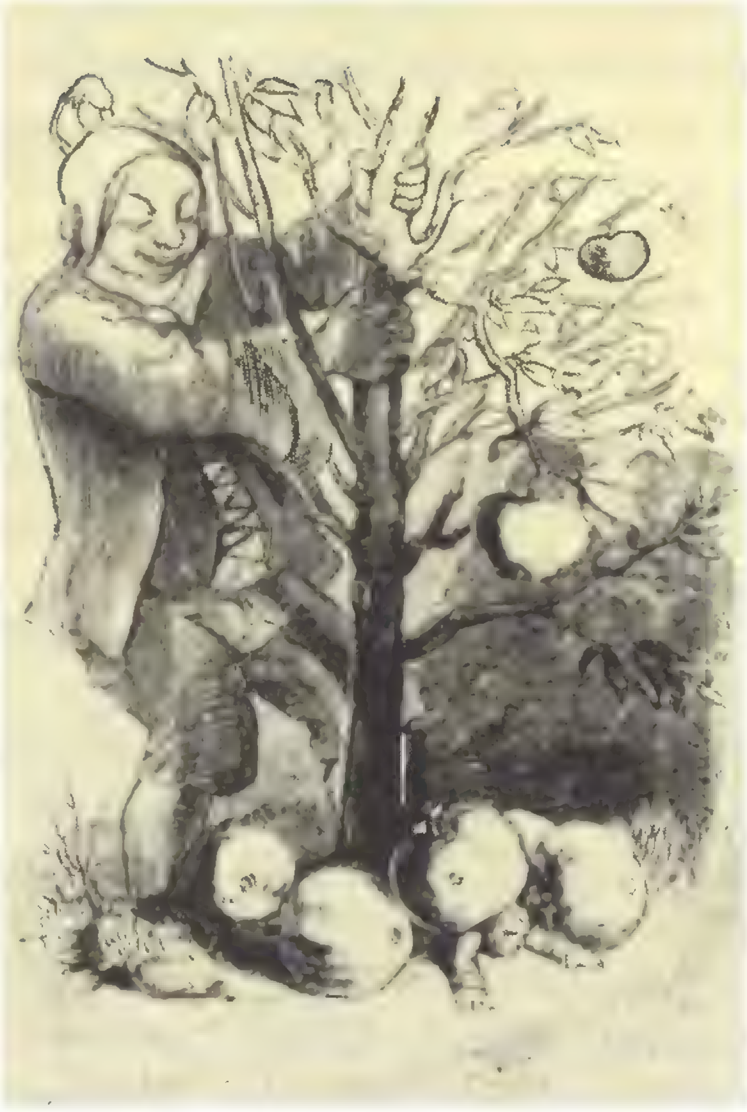
Однако гипербола не просто речевая фигура. Художественное преувеличение — один из важных способов построения сюжета, образной системы, одно из необходимых средств передачи авторской мысли. Нужно уметь видеть и правильно понимать не только явные, очевидные гиперболы, но и более сложные разновидности этого приема, ощущать постоянно присущую литературе внутреннюю потребность в гиперболичности художественного отражения мира.

Вспомним «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Почему это вдруг генералы, выйдя в отставку, очутились на необитаемом острове? Да потому, что для них, просидевших свой век «в какой-то регистратуре», жизнь так же непонятна, как необитаемый остров. Сюжетная гипербола Щедрина основана на укрупнении и заострении реального явления, действительного противоречия. И задача читателя не изумляться наивно злоключениям генералов, а вникать в смысл сюжетных гипербол. Проголодавшись, генералы начинают искать мужика, который бы их накормил, — и находят. Опять гипербола! А за ней — важная мысль о том, что генералы, как и прочие сильные мира сего, без мужика, без труженика просто не могут существовать. Накормив генералов, мужик по их приказанию свивает веревочку, чтобы господа могли его к дереву привязать, — и это тоже гипербола, передающая досадную и необъяснимую покорность русского мужика, противоречащую его силе, его богатым возможностям.

Гиперболы М. Е. Салтыкова-Щедрина отчетливы, порой они переходят в смелое отклонение от житейского правдоподобия, в *гротеск*. А бывают сюжеты без фантастических элементов, но с большим количеством неожиданных совпадений, внезапных встреч, хитроумных обманов, роковых поединков между героями. Такой гиперболичностью сюжетов отмечены, к примеру, романы О. де Бальзака, Ч. Диккенса, Ф. М. Достоевского. И здесь надо думать и говорить не о том, часто ли так бывает в жизни, а о том, каков глубинный смысл «невероятных» с житейской точки зрения событий. В романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» в результате рокового совпадения случайностей на одного из главных героев — Митю Карамазова ложится тяжкое обвинение в убийстве собственного отца. Но для Достоевского это не просто юридический казус, а нравственно-философская гипербола: Митя не виновен в убийстве, но виновен в моральной безответственности, в утрате границ между добром и злом, в том, что он мог убить отца.

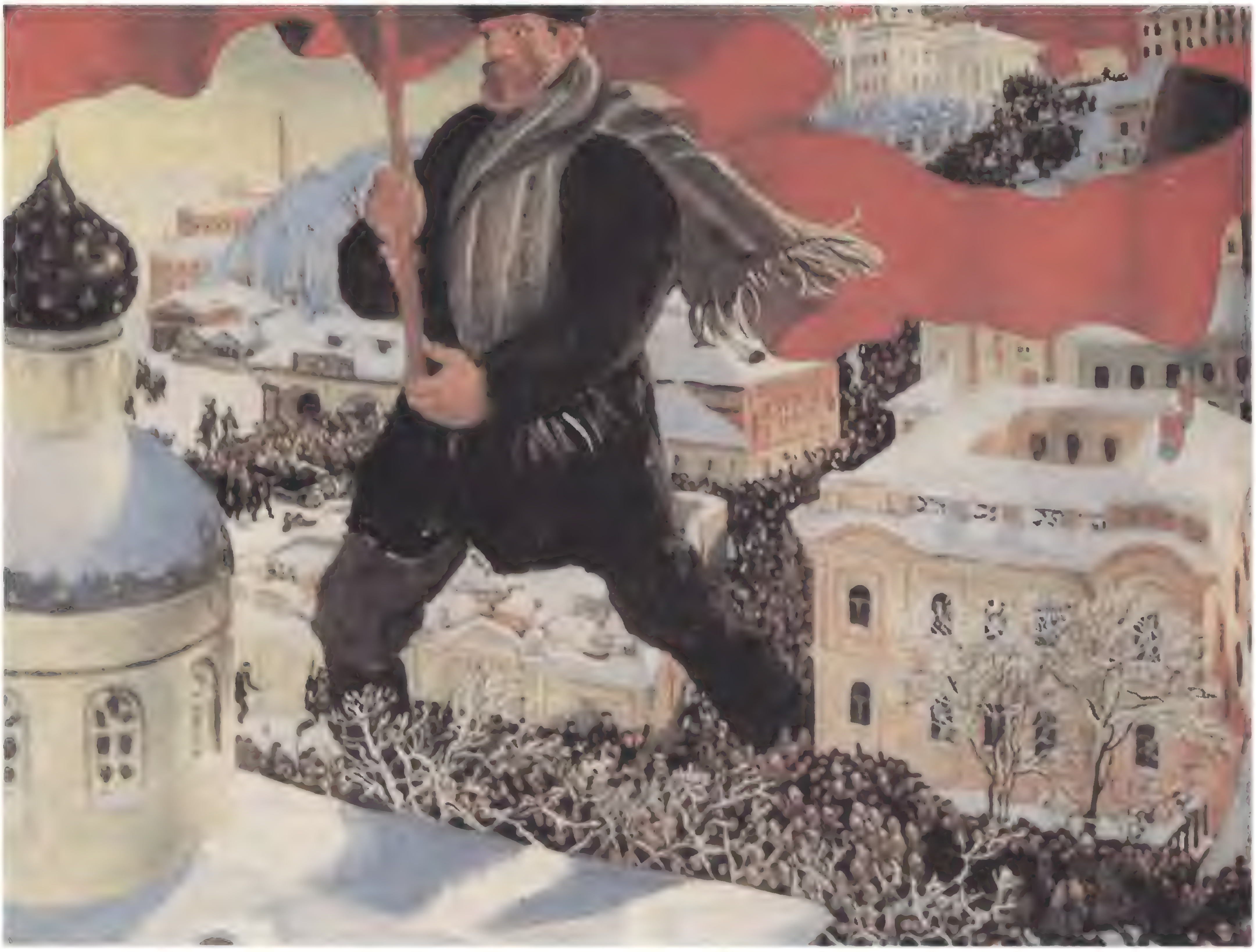
Гипербола— важный способ обрисовки характеров. И это касается не только былинных богатырей с их гигантской силой и доблестью, могучих, полных жизненных сил великанов из книги Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Возьмем такого вполне реалистически изображенного героя, как Базаров из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». Поначалу он казался многим критикам и читателям каким-то неправдоподобным. Категоричность мнений и взглядов, грубоватая раскованность поведения, полное равнодушие к благополучию и комфорту, увлеченность наукой и недоверие к искусству — все эти острые углы характера Базарова воспринимались как чересчур преувеличенные и даже карикатурные. Критик М. А. Антонович упрекал Тургенева за увлечение крайностями, утверждая, что литература должна описывать «не аномалии, не исключения, а явления обыкновенные, часто встречающиеся, средние цифры». Д. И. Писарев тоже обратил внимание на гиперболичность образа Базарова, но





Слева:
Иллюстрация А. Комарина к былине «Святогор и тяга земная».
Справа:
Иллюстрация Ж. Гранвиля к «Путешествиям Гулливера» Дж. Свифта.

Большевик. Художник Б. Кустодиев.



истолковал и оценил героя иначе: «...в его личности сгруппированы те свойства, которые мелкими долями рассыпаны в массах, и образ этого человека ярко и отчетливо вырисовывается перед воображением читателя». Время подтвердило правоту Писарева — и в оценке образа Базарова, и в вопросе о художественном отражении жизни. Не «средние цифры», не бледные копии повседневной жизни, а яркие и отчетливые личности, не всегда похожие на реальных людей, но «группирующие» черты многих современников, — таковы подлинные герои своего времени в литературе. Гипербола — одно из важнейших средств художественной *типизации*.

Художественная гипербола нередко касается и самой авторской мысли. Точка зрения поэта в лирическом произведении не всегда может быть выражена буквальным суждением, высказыванием по принципу «один к одному». Мысль порой сгущена, заострена до предела, ее логическая суть может быть подвергнута эмоциональному преувеличению. Тем самым достигается наивысшее напряжение, кульминация развития сложной авторской идеи. Так, А. С. Пушкин в стихотворении «(Из Пиндемонти)» в резкой форме формулирует свои заветные желания: «Никому / Отчета не давать, себе лишь самому // Служить и угождать...» В этом гиперболически заостренном высказывании выражен вовсе не эгоизм, а страстная жажда свободы, независимости (что становится понятным с учетом последующих слов: «...для власти, для ливреи // Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...»). Но, если бы Пушкин не прибегнул бы здесь к гиперболе, мы не могли бы ощутить ту глубину страдания, что звучит в стихотворении. Такой же категоричной остроты исполнены лирические формулы А. А. Блока:

Пускай зовут: Забудь, поэт!
Вернись в красивые уюты!
Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!
Уюта — нет. Покоя — нет!

Мы понимаем эти высказывания не буквально, не как желание «сгинуть», а как сложное выражение позиции автора, находящего подлинную суть жизни в ее трагических сторонах.

Гипербола в лирической поэзии — мощный способ соединения мысли и эмоции, средство создания того прочного сплава, который В. В. Маяковский называл «чувствуемой мыслью».

В советской лирике замечательные образцы гиперболы представлены в поэзии В. В. Маяковского, С. А. Есенина, В. В. Хлебникова, Б. Л. Пастернака, Н. А. Заболоцкого, В. А. Луговского, Э. Г. Багрицкого, М. И. Цветаевой, С. И. Кирсанова, Е. А. Евтушенко, А. А. Вознесенского.

Прием, внешне противоположный гиперболе, но по сути являющийся ее закономерной разновидностью, — лито́та, т. е. художественное преуменьшение. Литота тоже берет начало в обыденной речи. «Я на минуту», — говорит человек, заходя к другому, из чего отнюдь не следует, что он удалится именно через минуту, а не через две или через пять. Как и гипербола, литота широко представлена в фольклоре (классический пример: мальчик с пальчик). Достаточно вспомнить два путешествия Гулливера — в Страну лилипутов и в Страну великанов, чтобы увидеть, как гипербола и литота дополняют друг друга, являясь как бы двумя сторонами одной медали (литоту по этой причине иногда называют обратной гиперболой).

Гипербола подобна увеличительному стеклу, она помогает пристальнее всмотреться в явления жизни, в ее противоречия.

ГРОТЕСК

Понятие «гротеск» обязано своим происхождением археологическим раскопкам, которые велись в Риме в XV—XVI вв. на месте, где некогда находились общественные бани (термы) императора Тита. В засыпанных землей помещениях знаменитый итальянский художник Рафаэль и его ученики обнаружили своеобразную живопись, получившую название гротеска (от итальянского слова grotta — грот, подземелье). Затем термин «гротеск» был распространен на другие виды искусства — на литературу, музыку и драматургию.

Гротеск — это мир небывалый, особый, противостоящий не только обыденному и повседневному, но и реальному, действительному. Здесь гротеск граничит с фантастикой, к которой он охотно прибегает, однако ей не тождествен. В гротеске естественные связи и отношения уступают место алогичным, сталкиваются и обнажаются сами моменты перехода одной формы в другую. Таков мир гоголевской повести «Нос», где возможно необъяснимое исчезновение носа майора Ковалева, бегство его от законного хозяина, а затем столь же необъяснимое возвращение на свое место; где эта злополучная часть лица майора Ковалева существует одновременно и в виде его носа, и в виде статского советника, служащего «по ученой части»; где, наконец, неслыханные, «необыкновенные происшествия» вызывают подчас более чем обыкновенную реакцию персонажей. Цирюльник Иван Яковлевич, например, швыряет тряпку с собственным носом в Неву, чтобы его никто не уличил в членовредительстве; полицейский, доставивший нос хозяину, вымогает у того взятку и т. д. Алогичное служит более рельефной обрисовке персонажей, более глубокому раскрытию общественных противоречий. К нему вполне применимы слова В. Скотта, сказанные о другом гротескном произведении — «Путешествии Гулливера» Дж. Свифта: «Допущение чудес в этом случае подобно плате при входе в лекционный зал; это вынужденная уступка автору, за которую читатель получает возможность духовного обогащения». В гротеске «плата» за «допущение чудес» — это в конечном счете признание ее необходимости. От первого впечатления: «Этого не может быть!» — читатели неизбежно приходят к выводу: «Это, к сожалению, бывало или бывает» (вспомним лукавую концовку «Носа»: «А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то»), ибо открывается глубокий смысл самых смелых гротескных построений.

Но с другой стороны, именно потому, что гротеску важно передать алогичность новосозданного художественного мира, он способен обходиться и без фантастики. Повесть А. И. Герцена «Доктор Крупов» построена

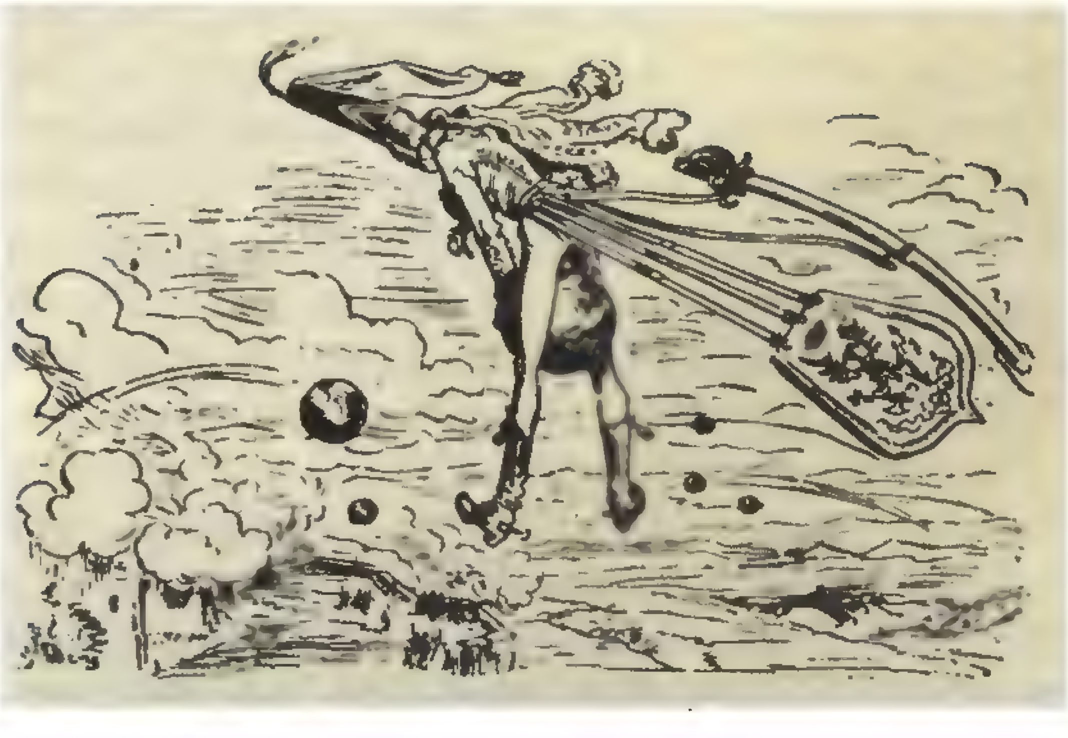
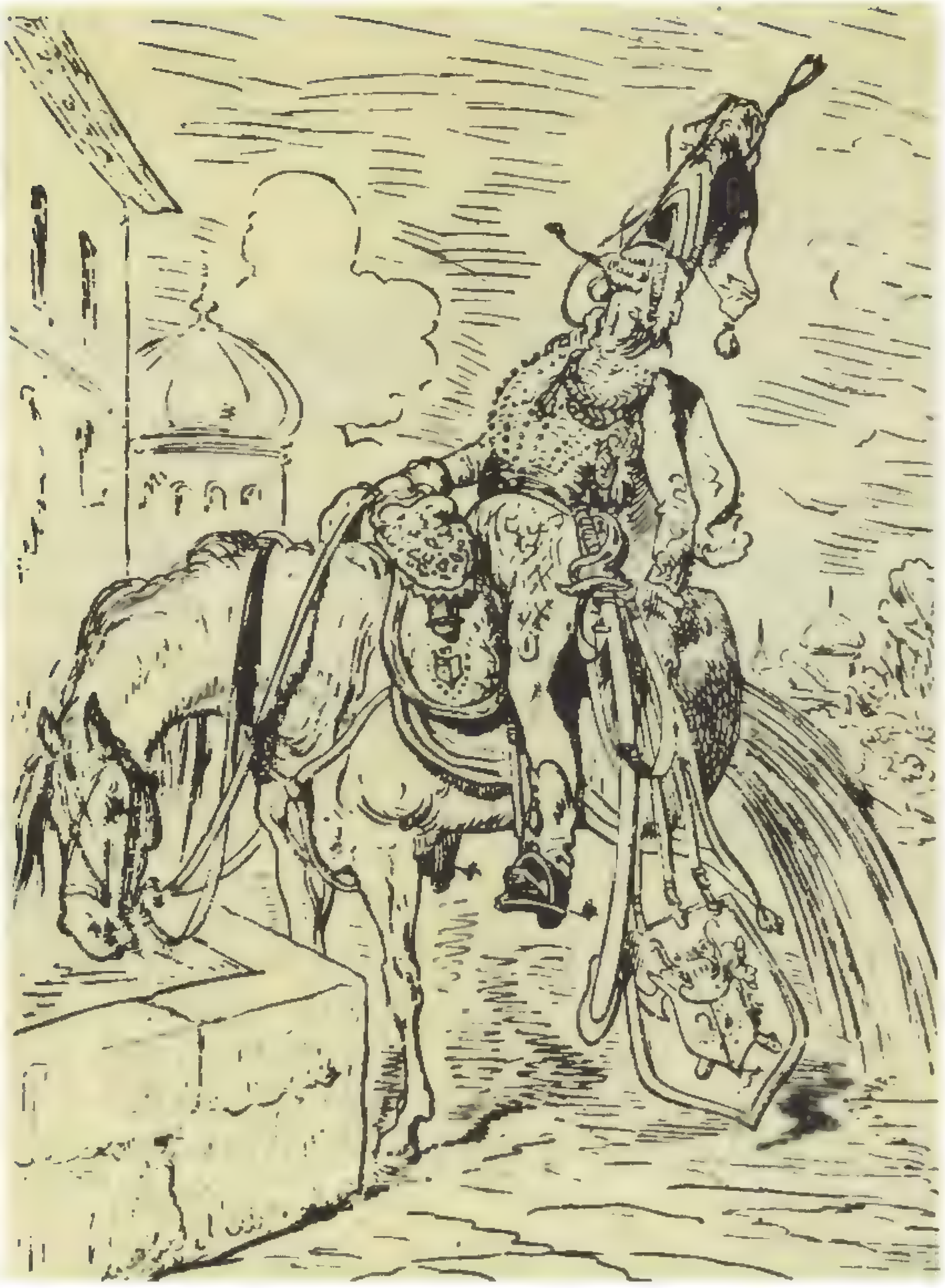


Иллюстрация Г. Доре к «Приключениям барона Мюнхгаузена» Э. Распе.

Иллюстрация Г. Доре к книге Э. Распе «Приключения барона Мюнхгаузена».



на парадоксальном сопоставлении «глупорожденного» крестьянского мальчика Левки с другими, нормальными людьми. Оказывается, что те не имеют перед ним никаких преимуществ. Например, жизнь помещика Федора Григорьевича «...проходит в большей пустоте, нежели жизнь Левки...»; чиновники города ведут себя как «поврежденные»; не уступают им и жители других городов и других стран и других эпох: «Куда ни взглянешь в древнем мире, везде безумие почти так же очевидно, как в новом». Словом, Левка благодаря своей незлобивости, доброте, любви к природе оказывается более нормальным, чем остальные. Мысль о повальном сумасшествии человечества доведена в повести до предела, и именно она порождает особый, гротескный мир. В то же время мы отчетливо ощущаем оправданность такого приема, так как он рождает сильнейший сатирический эффект, приводит к трезвому взгляду на общественные противоречия, социальную несправедливость, извращение основных человеческих понятий.

Гротеск всегда двупланов, а восприятие его двойственно: то, что на первый взгляд могло показаться случайным и произвольным, на самом деле оказывается глубоко закономерным. «Настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания» (К. С. Станиславский).

Гротескное начало может быть решающим для произведения в целом, определяя все его компоненты, от сюжета и фабулы до стиля. К таким произведениям кроме названных выше относятся «Крошка Цахес» Э. Т. А. Гофмана, «Мир наизнанку» Л. Тика.

Важную роль играет гротеск в таких произведениях, как «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Хулио-Хуренито» И. Эренбурга, «Процесс» и «Замок» Ф. Кафки, «Баня» и «Клоп» В. В. Маяковского, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, «Теркин на том свете» А. Т. Твардовского. Но гротескное начало может присутствовать и в негротескных произведениях, придавая им лишь определенную гротескную окраску. Это достигается путем привнесения в текст некоторых гротескных мотивов, таких, как мотивы марионеточности, алогизма, слухов.

В мотиве сплетни есть что-то неистовое, то, что впоследствии получило воплощение в знаменитой гротескной картине П. Вебера «Слух» (змееобразное чудовище проносится на фоне стены огромного дома, из бесчисленных окон которого высовываются пораженные «слухом» маленькие фигурки).

Таково в «Горе от ума» А. С. Грибоедова развитие слуха о «сумасшествии» Чацкого,

Иллюстрация В. Горяева к повести Н. В. Гоголя «Нос».

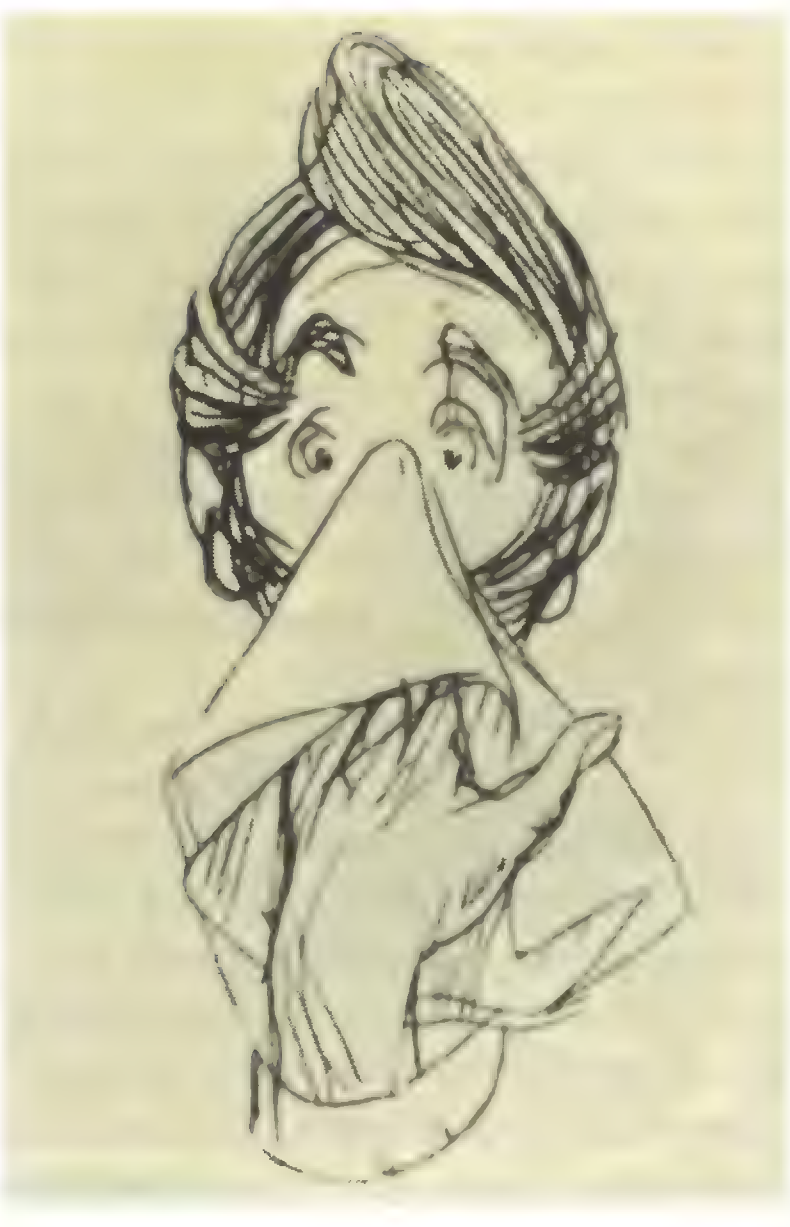


Иллюстрация Е. Сидоркина к «Истории одного города М. Е. Салтыкова-Щедрина.

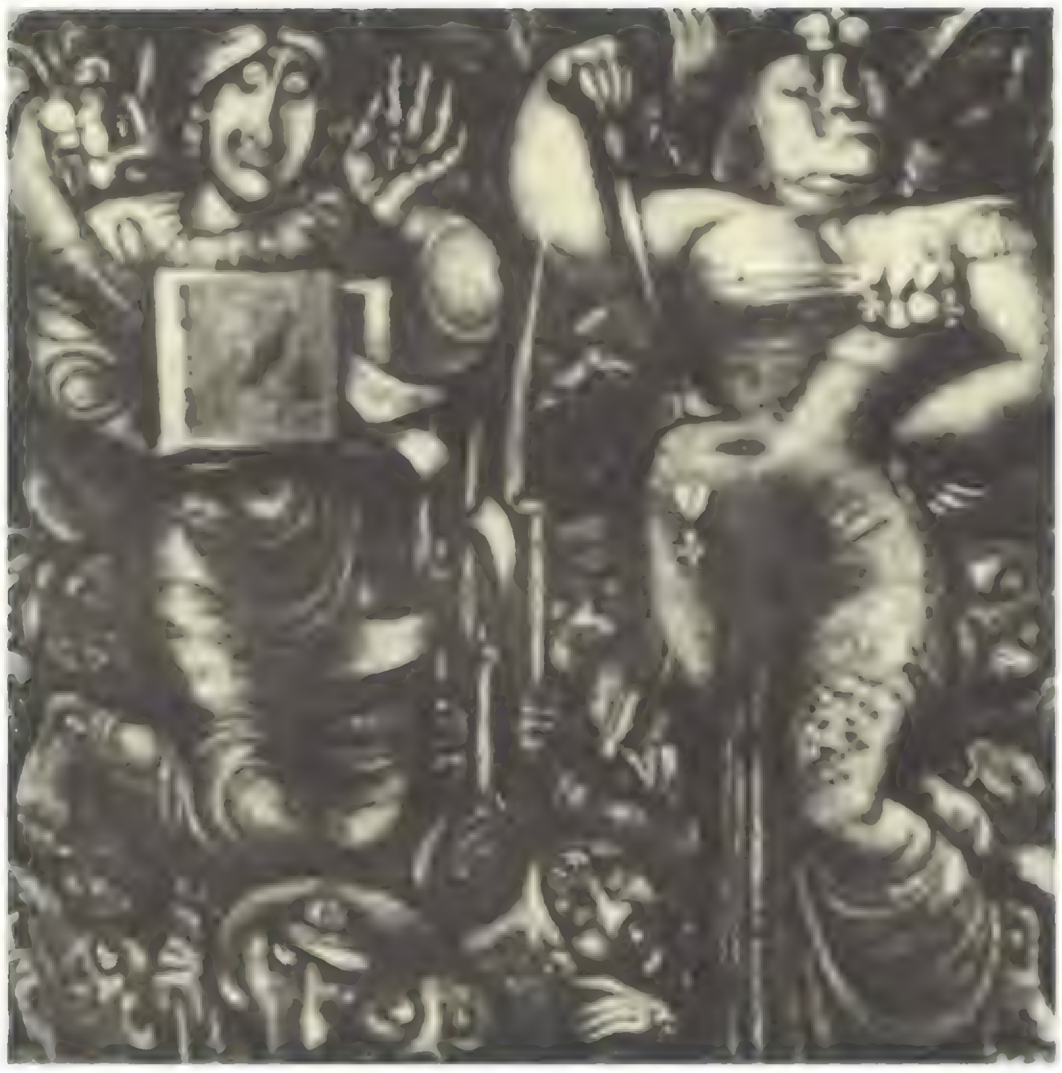


Иллюстрация Ф. Мазереля к стихам Э. Верхарна.

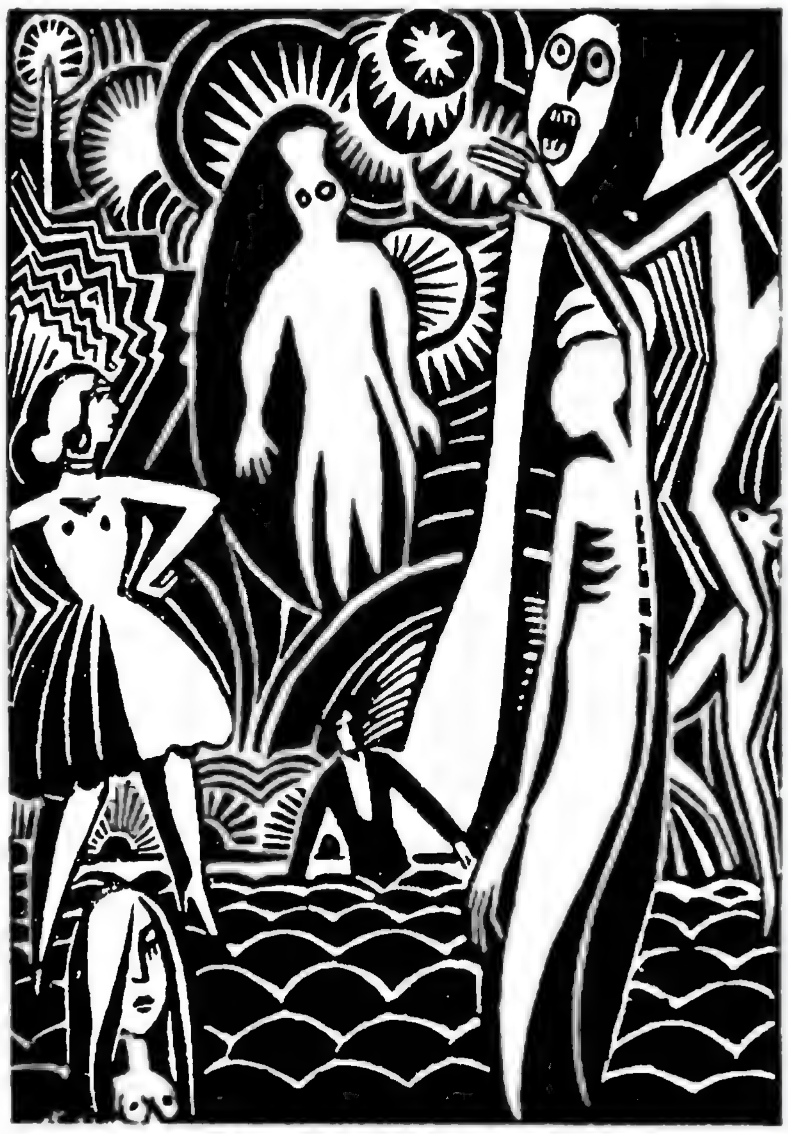
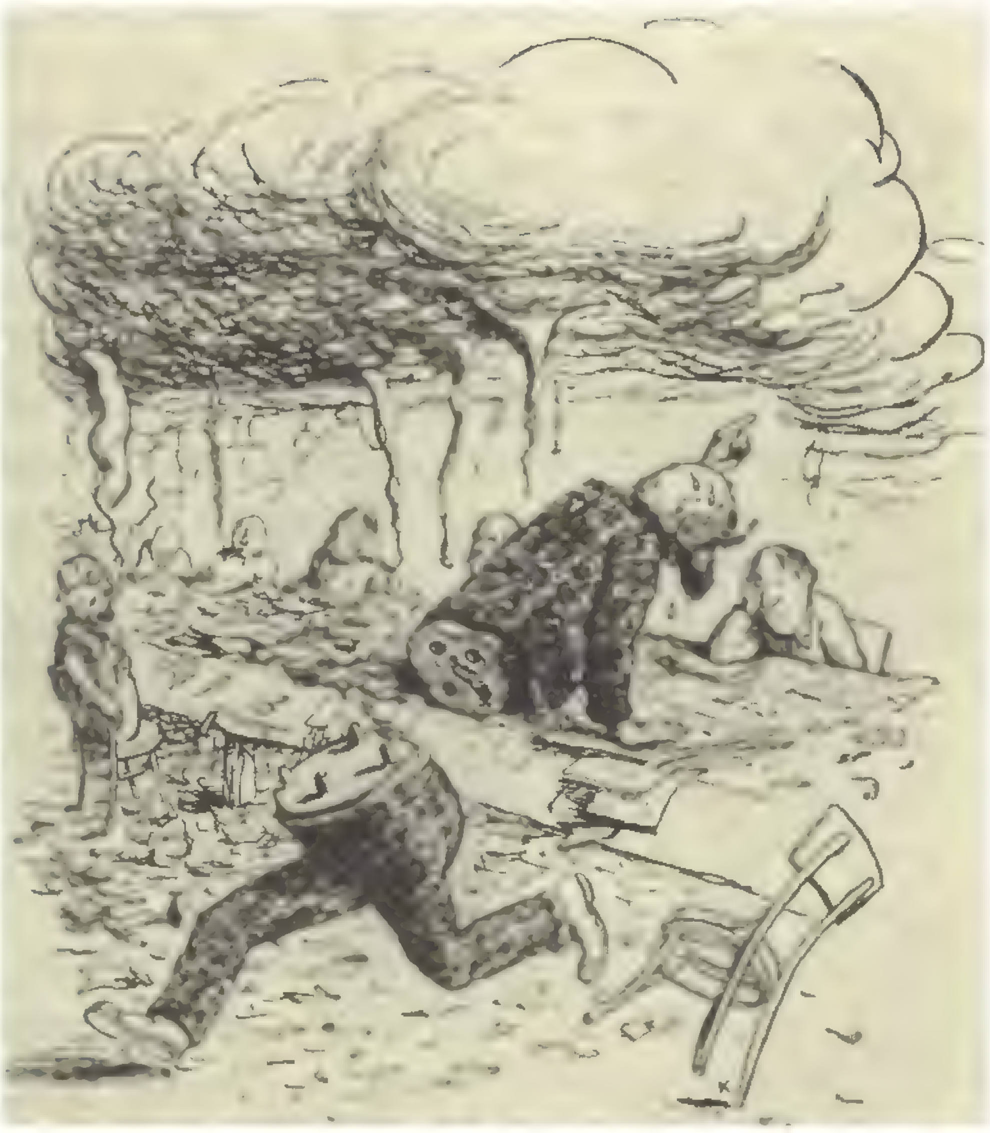


Иллюстрация А. Каневского к стихотворению В. В. Маяковского «Прозаседавшиеся».



пущенного ненароком Софьей. Он мгновенно подхватывается; происходит, по словам Ю. Н. Тынянова, «рост, развитие выдумки», лишенной под собой всякой разумной почвы. Как писал в 1830 г. в журнале «Московский телеграф» один из первых рецензентов комедии — В. Ушаков, в ней представлен «миниатюрный и очень верный портрет стогласной молвы, дающей правдоподобное самым нелепым и вздорным слухам». Мотив сплетни отзывается в заключительном монологе Чацкого, упоминающего «старух зловещих, стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором» и возвращающего обвинение в «безумии» тому, кому оно действительно подходит — миру Фамусовых и Молчалиных.

Гротеску часто свойственно стремление к предельному обобщению, преимущественно сатирическому. Он ставит своей целью понять саму суть явления. При этом диапазон обобщения может расширяться до бесконечности: от отдельных сторон общественной жизни до целой эпохи или даже всей предшествующей истории страны и человечества. Так, «История одного города» Салтыкова-Щедрина, по признанию автора, содержала обобщение «тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною». «Путешествие Гулливера» Дж. Свифта стало «подведением итогов» всей истории человечества, эволюции ее общественных форм, идеологических представлений и концепций. Обобщенность исторического содержания позволяет гротеску совмещать в себе противоположные черты: сатиру и лиризм, юмор и сарказм, трагическое и комическое, а также включать в перспективу современной жизни моменты утопии (Телемское аббатство в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Ф. Рабле, страна Эльдорадо в «Кандиде» Вольтера, общество будущего в романе «Что делать?» Н. Г. Чернышевского).

Д

ДВУЯЗЫЧИЕ

Двуязычие, или билингвизм, — художественное творчество на двух (или более — мультилингвизм) языках. Известно латинско-греческое двуязычие в римской литературе, итальянско-латинское двуязычие, фарси-тюркское или фарси-арабское двуязычие в литературах Востока и т. д. Высокие образцы поэзии на азербайджанском, персидском и арабском языках оставил великий азербайджанский писатель Физули (XVI в.). «Я опоясался решимостью, — писал он, — и начал писать стихи: порой по-арабски, радуя арабских златоустов повествования, и это было легко для меня, ибо арабский — язык моих научных размышлений; иногда по-тюркски гнал коня по майдану поэзии, принося наслаждение ценителям изящного, и это не было трудным для меня, ибо тюркская поэзия является мне родной; иногда я нанизывал жемчуга на нитку персидской речи, и в этом саду вкусил я то, чего желала душа». Можно вспомнить и армянского поэта Саят-Нову (XVIII в.), который создавал свои песни на армянском, азербайджанском и грузинском языках.

Начиная с XIX в. в литературе народов России развивается тип творчества на двух языках — национальном и русском. Азербайджанский писатель М. Ф. Ахундов, осетинский К. Л. Хетагуров и украинский Т. Г. Шевченко сыграли решающую роль в развитии национальных литературных языков. Приобщение к русскому языку, русской литературе, прямые и косвенные контакты с деятелями русской культуры способствовали развитию реализма в литературах разных народов России.

В советской многонациональной литературе многие писатели творят как на своем национальном, так и на русском языках (Ч. Айтматов, М. Т. Байджиев — в киргизской литературе, Анар, Г. Сеидбейли — в азербайджанской, В. Быков — в белорусской, П. П. Хузангай и А. Е. Айги — в чувашской, И. П. Друцэ — в молдавской, а в литературах чукотской, мансийской и нивхской — Ю. С. Рытхэу, Ю. Н. Шесталов, В. М. Санги и др.).

Можно говорить о следующих типах двуязычного художественного творчества в советской литературе: творчество на национальном языке и авторский перевод на русский (так, грузинский писатель Ч. Амирэджиби перевел на русский язык свой роман «Дата Туташхиа»); творчество на русском языке с авторским переводом на национальный («Белый пароход» и ряд других повестей Ч. Айтматова появились сначала на русском, а потом на киргизском языке); параллельное творчество на двух языках без самоперевода; временный или постоянный переход с двуязычия на одноязычие русское или национальное; творчество лишь на русском языке, причем писатель причисляет себя к литературе не русской, а национальной (Т. И. Пулатов — в узбекской литературе, О. О. Сулейменов — в казахской и другие). У того или иного двуязычного писателя могут сочетаться несколько из отмеченных типов на протяжении творческого пути.

Безусловно, принадлежность к той или иной литературе определяется не только по языку. Главную роль играет жизнь родного народа как предмет изображения, национальное самосознание писателя, образная система произведений, тематика и пафос творчества и т. д.

Иногда отсутствие развитых литературных традиций на родном языке может выступать как одна из существенных причин русскоязычного творчества национального писателя. Но особое значение талантливых писателей как раз в том и заключается, что они обогащают свой родной язык новыми понятиями, развивают и обогащают его — таково, например, творчество классика казахской литературы М. О. Ауэзова, дагестанского поэта Р. Г. Гамзатова и других.

Двуязычное творчество является насущной реальностью, выступает как закономерность развития советской многонациональной литературы, как одна из форм ее общности. Недооценка значения двуязычного художественного творчества ведет к отрицанию благотворности влияния на литературный процесс писателей, практикой своей доказавших возможность и полезность творчества на двух языках. Переоценка же чревата вольным или невольным преуменьшением значения писателей, успешно творящих только на национальных языках, способствующих развитию литературных языков и раскрытию всех заложенных в них возможностей выражения мира идей и чувств современного человека. Здесь необходимо учитывать сложную диалектику развития как национальных языков, на которых создается советская и многонациональная литература (наблюдается неизменный рост количества национальных языков, на которых существует советская литература: к началу Великого Октября — около 30, в 30-е гг. — свыше 50, в 80-е гг. — около 90 языков!), так и языка межнационального общения, каким выступает один из богатейших языков мира — русский.

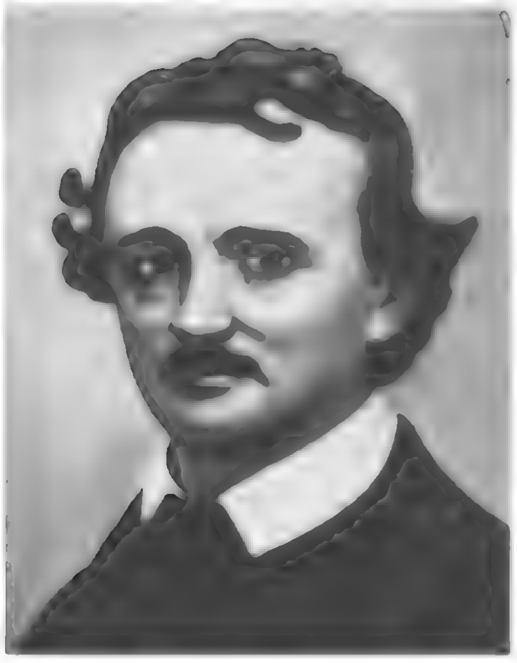
Великолепная переводческая школа в СССР дает возможность сразу включить через русский язык в орбиту всесоюзного литературного процесса все самое ценное и лучшее, что создается в национальных литературах.

Появление в ряде национальных литератур писателей, пишущих или на двух языках, или только на русском, представляется исторически закономерным и объективным. Идет также естественный процесс рождения новых литературных языков и национальных литератур. Эти процессы ярко подтверждают неограниченные возможности, которые открывает социалистическая система для развития всех языков и всех литератур, свидетельствуют о разнообразии форм, богатстве советской многонациональной культуры. Именно об этом говорил на XXVII съезде КПСС в своем докладе Генеральный секретарь ЦК КПСС М. С. Горбачев: «Мы обоснованно гордимся достижениями многонациональной социалистической культуры. Вбирая в себя богатство национальных форм и красок, она становится уникальным явлением в мировой культуре».

ДЕТЕКТИВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

О детективе много спорят. Еще больше его читают. Одна из тем спора — стоит ли его читать вообще. Если считают, что нет, тогда говорят: детектив — это не литература. Что же такое детектив?

Уже название жанра (в переводе с англ. detective — «сыщик») говорит о многом. Во-первых, название жанра совпадает с профессией его главного героя — детектива, т. е. сыщика, того, кто ведет расследование. Во-вторых, эта профессия напоминает о том, что детективный жанр — один из вариантов широко распространенной (особенно в странах Запада) литературы о преступлении. В-третьих, подразумевается и способ сюжетного построения, при котором тайна преступления так до конца и остается неразгаданной, держит читателя в напряжении.



Эдгар Аллан По.

Таинственное всегда возбуждало человеческий интерес, но профессиональное расследование преступления не могло стать сюжетом в литературе раньше, чем оно возникло как явление социальной действительности. Сравнительно недавно, в XVIII—XIX вв., в наиболее развитых буржуазных странах начинает формироваться полицейский аппарат, в том числе для пресечения и раскрытия преступлений. Одна из первых сыскных контор была создана при участии великого английского романиста Г. Филдинга, а спустя почти столетие Ч. Диккенс заинтересованно следил за первыми шагами впоследствии знаменитого Скотланд-Ярда.

Для писателя преступление — знак обще-

Иллюстрация И. Ушакова к рассказу А. Конан Дойла «Собака Баскервилей».

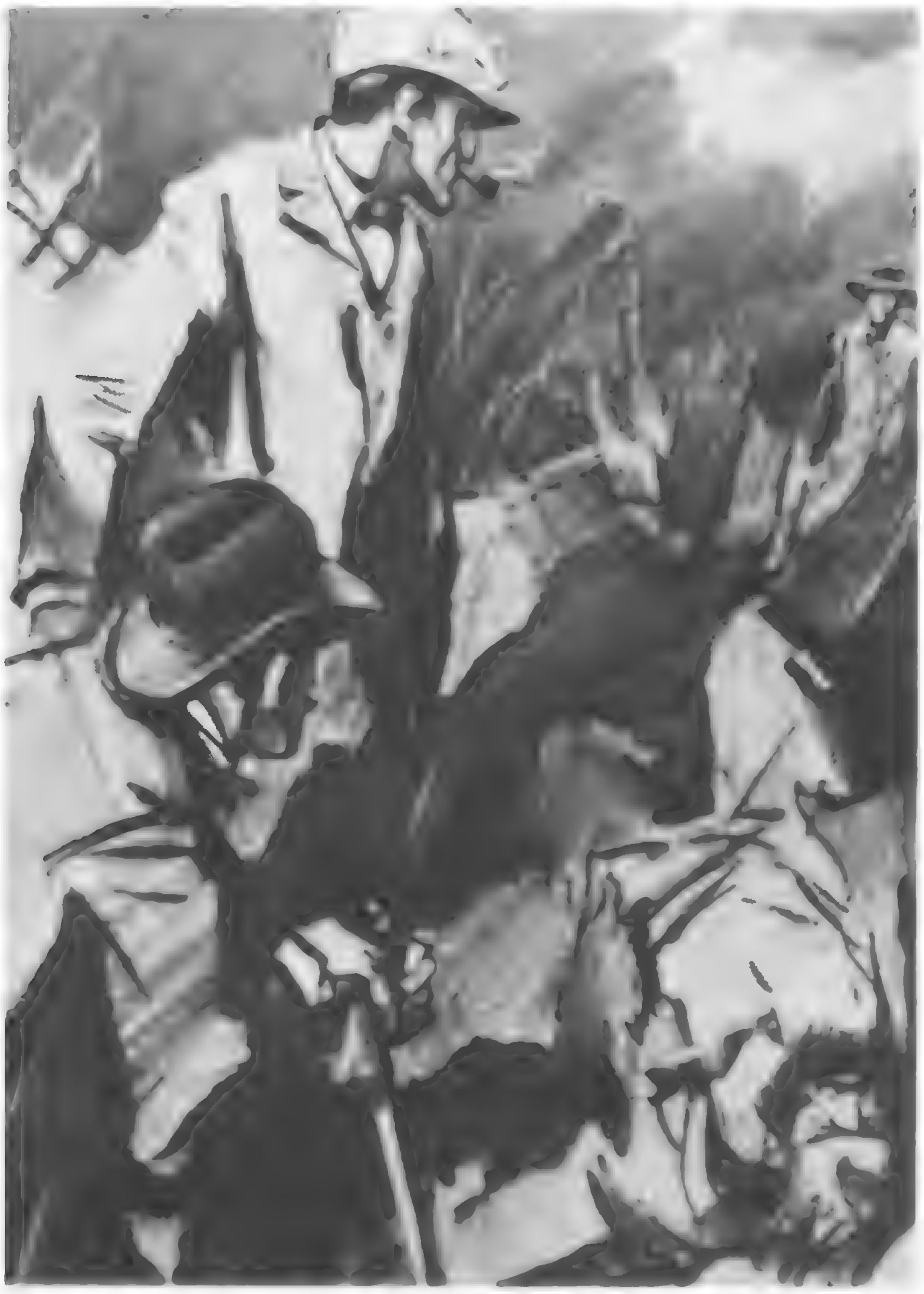


Иллюстрация В. Скрылева к повести А. Г. Адамова «Стая».

ственного неблагополучия, а процесс его раскрытия позволяет приподнять завесу тайны над самим механизмом социальных связей. Так в произведениях появляется элемент детективной интриги и вводится фигура сыщика, вначале как лицо эпизодическое у Э. Дж. Булвера-Литтона, Ч. Диккенса, О. де Бальзака, Ф. М. Достоевского.

Литературный дебют сыщика еще не дает повода говорить о рождении детективного жанра. Преступление и его раскрытие — лишь один из сюжетных мотивов, который, даже становясь ведущим в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского, в «Тайне Эдвина Друда» (незавершен) Ч. Диккенса, не подчиняет интерес единственному вопросу — кто убил? Важнее этого узнать — что за человек становится преступником и что его на это толкает.

Родоначальником детективного жанра считается Э. А. По, перенесший основной акцент с личности преступника на личность того, кто преступление расследует. Так появляется первый знаменитый в литературе сыщик Дюпен, чьи необычайные аналитические способности дают автору возможность поставить философский вопрос о нереализованных силах человеческого ума.

Путь к детективу как к самостоятельному жанру лежит через выдвижение на первый план самой интриги расследования. Она обеспечивает успех произведения, а ее достоинство определяется степенью хитроумности решения, эффектностью разгадки тайны преступления. Может быть, первый знак рождения детектива — в определении У. У. Коллинзом своих романов («Женщина в белом» и «Лунный камень») как сенсационных. Свой классический облик детектив как жанр примет в рассказах и повестях А. Конан Дойла, под чьим пером он становится «чисто аналитическим упражнением», которое, однако, «как таковое может быть совершенным произведением искусства в своих совершенно условных пределах».

Эти слова, сказанные еще одной известной в этом жанре английской писательни-

Ж. Сименон в окружении актеров — исполнителей роли комиссара Мегрэ.

цей — Д. Сэйерс, должны означать, что автор детектива сознает ограниченность своей жанровой формы и не собирается соперничать с Ч. Диккенсом или Ф. М. Достоевским. Его цель скромнее — заинтересовать, но на пути к этой цели он может достичь определенного совершенства. Залог успеха — сложность неожиданно разрешаемой логической задачи, а также оригинальность личности того, кто ее разрешает. Вот почему имена наиболее известных героев, таких, как Шерлок Холмс у Конан Дойла, патер Браун у Г. К. Честертона, Мегрэ у Ж. Сименона, Э. Пуаро и мисс Марпл у А. Кристи, не уступят в известности именам их создателей.

Если о художественной литературе мы привыкли судить по богатству и мастерству слова, то в детективе этот критерий отпадает: «Стиль в детективе столь же неуместен, как в кроссворде». Так жестко формулирует одно из правил жанра Ван Дайн. Среди авторов многие это убеждение разделяют, хотя и не с такой легкостью: ведь ставится под сомнение литературное достоинство жанра.

В чем секрет популярности детектива? Ответы дают разные. Почти всегда говорят о той психологической разрядке, интеллектуальном отдыхе, который предоставляет такого рода чтение современному человеку. Другие подходят к детективу серьезнее, признают за ним право на нравственный урок, убеждающий читателя в неизменном торжестве добра над злом, которое не остается безнаказанным. Западные исследователи жанра также нередко говорят о нем как о продуктивной модели поведения современного человека, получающего возможность как бы ставить себя на место героя, проникаясь его уверенностью в своих силах, его способностью в одиночку отстоять справедливость. Именно в одиночку, не случайно в англоязычном детективе расследование по традиции ведется не полицейским, а частным сыщиком (иногда и вовсе не профессионалом), которому приходится вступать в борьбу с преступником, а иногда и с представителем власти, как это постоянно случается, скажем, в романах американского писателя Э. С. Гарднера. И даже по французской традиции литературы, где сыщик — представитель закона, он, подобно комиссару Мегрэ у Ж. Сименона, позволяет себе порой самостоятельно вершить правосудие.

Советский детектив, начиная с первых повестей А. Г. Адамова («Дело «пестрых», «Последний бизнес»), Ю. С. Семенова («Петровка, 38», «Огарева, 6») и вплоть до романов А. А. и Г. А. Вайнеров («Визит к минотавру», «Эра милосердия»), создавался с установкой на опровержение некоторых сложившихся жанровых канонов: не устраивала развлекательность классического детектива, предлагавшего «чисто аналитическое упражнение», еще более неприемлемой была романтизация жестокости.

Если преступление воспринимается не как повод для увлекательной игры, но как проблема социальная, если сыщик видится не условно-театральной фигурой, но личностью, то нарушаются игровые правила детектива, по которым он существовал как чисто условная форма. Советские писатели стремятся полностью вернуть ему если не утраченные, то значительно урезанные литературные права. Вероятно, возвращение детектива в большую литературу возможно в том качестве, в котором он некогда в ней появился, — на правах одного из сюжетных приемов. Как бы подтверждая эту мысль, в последнее время детективное расследование все чаще встречается в произведениях, которые к собственно детективному жанру не могут быть отнесены, например в романах «Момент истины» В. О. Богомолова, «И это все о нем...» В. В. Липатова, «ТАСС уполномочен заявить...» Ю. С. Семенова.

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Детской литературой мы называем книги, написанные специально для детей, и книги, которые были написаны для взрослых, но считаются детскими.

Специально для детей написаны сказки Х. К. Андерсена, «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла, «Кавказский пленник» Л. Н. Толстого, «Приключения Тома Сойера» М. Твена, почти все романы Жюля Верна, стихотворение В. В. Маяковского «Кем быть?», рассказы и повести А. П. Гайдара и многие другие произведения.

«Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Путешествие Гулливера» Дж. Свифта, сказки А. С. Пушкина, романы В. Скотта, Ф. Купера, А. Дюма, «Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Н. Толстого, «Приключения барона Мюнхгаузена» Р. Э. Распе, «Каштанка» А. П. Чехова, «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери, «Овод» Э. Л. Войнич, «Как закалялась сталь» Н. А. Островского писались не для детей. Но острота сюжета, богатство фабулы, благородство и нравственная чистота героев, их стремление к совершенству и мечта о будущем привлекают к ним внимание как взрослых, так и юных читателей.

Революционный критик-демократ В. Г. Белинский утверждал, что детские книги пишутся для воспитания, а воспитание — великое дело: им решается участь человека. В нашей стране ежегодно выходит почти три тысячи разных книг для ребят: мировая и отечественная классика, произведения советских писателей. Их общий тираж превышает 320 млн. экземпляров. Они издаются на 65 языках народов СССР. Поистине детская литература сегодня — это великая держава.

Но так было не всегда. Поэт С. Я. Маршак замечал, что в нашей стране до Великой Октябрьской социалистической революции детского чтения было сколько угодно, а детской литературы почти не было.

В 1913 г., накануне вступления России в первую мировую войну, было издано 1396 дет-

КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ АКСАКОВ (1817—1860)
ИВАН СЕРГЕЕВИЧ АКСАКОВ (1823—1886)

Они, говорил Н. Г. Чернышевский, «принадлежат к числу образованнейших, благороднейших и даровитейших людей в русском обществе». Сыновья замечательного русского писателя С. Т. Аксакова Константин и Иван Аксаковы были богато одаренными натурами: поэты, публицисты, критики, сатирики, авторы драматических произведений и литературоведческих исследований. И везде, к чему бы ни прикоснулось их перо, они сумели сказать свое слово, оригинальное, запоминающееся, нередко спорное, полемичное, но всегда искреннее, честное, идущее от самого сердца. «За свою веру, — писал о Константине Аксакове А. И. Герцен, — он пошел бы на площадь, пошел бы на плаху, а когда это чувствуется за словами, они становятся страшно убедительными».

К. Аксаков был темпераментным критиком. Его выступления неизменно возбуждали движение мысли, вызывали огонь на себя: «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (1842), «Три критические статьи г-на Имярек» (1847), статьи «О русском воззрении», «Еще несколько слов о русском воззрении» (1856), «Обозрение современной литературы» (1857) и др. Он был и видным литературоведом-филологом: в 1847 г. защитил магистерскую диссертацию «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка».

Широкую известность приобрели передовицы К. Аксакова в газете «Молва» (1857) — броские, афористичные, открыто вызывающие своим подчеркнутым народолюбием, раскованностью и категоричностью суждений: «Народ — великая сила», «Слово — это знамя человека на земле», «Спор и борьба — это неотъемлемая принадлежность самостроящегося человечества» и т. д. Венцом его публицистики была статья «Опыт синонимов. Публика — народ», где, в частности, говорилось: «Публика спит, народ давно уже встал и работает... Публика преходяща: народ вечен. И в публике есть золото и грязь, и в народе есть золото и грязь; но в публике грязь в золоте, а в народе — золото в грязи... «Публика, вперед! Народ, назад!» — так воскликнул многозначительно один хожалый». После этого газета «Молва» была закрыта...

Иван Аксаков полностью разделял взгляды и убеждения старшего брата, поддерживая их своим творчеством. Его поэма «Бродяга» (1847—1850), показывающая Русь глазами «беглого (т. е. сбежавшего от помещика крепостного) человека», была опубликована при жизни автора только в отрывках, а два самых обличительных произведения — мистерия «Жизнь чиновника» (1843) и судебные сцены «Присутственный день уголовной палаты» (опубликованы в 1858 г.), которые А. И. Герцен назвал «гениальной вещью», увидели свет лишь за границей и то анонимно.

И. Аксаков вел большую литературно-общественную работу, издавая газеты «Парус» (1859), «День» (1861—1865), «Москва» (1867—1868), «Русь» (1880—1885). В 70-е гг., будучи руководителем Московского славянского комитета, он активно участвует в освободительной борьбе народов Балканских стран против гнета Турции, а во время русско-турецкой войны 1877—1878 гг. собирает средства и организует отправку оружия болгарским дружинам. Одна из центральных улиц столицы Болгарии — Софии носит имя Ивана Аксакова.

И. Аксакову принадлежит первый очерк жизни и творчества Ф. И. Тютчева (1874).

ских книг, главным образом на русском языке. За очень редким исключением эти книги не были настоящей художественной литературой.

Большая часть книг писалась по рецептам официальной педагогики, служившей буржуазно-помещичьему государству. Это были слащаво-сентиментальные книжки, ничего общего не имевшие ни с действительной жизнью, ни с искусством. Их целью было пробудить у юных читателей религиозные и монархические чувства, внушить им покорность, послушание, страх.

Тоненьким ручейком пробивались через завалы книжного хлама реалистические художественные детские книги — часть великой русской литературы, которая уважала в маленьком читателе человека, видела в нем будущего патриота, революционера. Любовью к детям, заботой об их будущем проникнуты детские стихи Н. А. Некрасова, рассказы Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, Д. Н. Мамина-Сибиряка, А. И. Куприна, В. Г. Короленко и некоторых других писателей.

Основоположниками советской детской литературы стали М. Горький, В. В. Маяковский, К. И. Чуковский, С. Я. Маршак. Они не только сами писали для ребят, но и находили талантливых «бывалых людей» и убеждали их отдать свои знания и способности труднейшему делу создания книг для детей.

ВАША ДОМАШНЯЯ БИБЛИОТЕКА

Домашнюю библиотеку составляют книги разной тематики и жанров. Но в ней должны быть труды К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, сочинения классиков русской и советской литературы — А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, А. М. Горького, М. А. Шолохова, В. В. Маяковского и другие книги наших замечательных общественных деятелей и литературных критиков — В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова. Это костяк, основа хорошей домашней библиотеки. Остальное книголюбы подбирают по вкусу и наклонностям. Перечислить даже самые лучшие книги, издающиеся в нашей стране, не представляется возможным: их слишком много. Можно наметить только тематические разделы домашней библиотеки.

I. Книги современных советских писателей и поэтов.

II. Книги о революционной борьбе в России, об Октябрьской революции и гражданской войне. Сюда входят произведения разных жанров: и беллетристика, и мемуары, и исторические работы.

III. Книги о советской молодежи — пионерах и комсомольцах, показывающие, как, начиная с огненных лет революции и до наших дней, советская молодежь самоотверженно участвует в мирном строительстве и обороне нашей страны.

IV. Книги по истории нашей Родины и ее культуры, в том числе беллетристические, мемуарные, научно-художественные произведения, посвященные отечественной истории, русским писателям, художникам, музыкантам.

V. Книги по всеобщей истории, на страницах которых оживает античность, средневековье, история и культура стран мира.

VI. Книги зарубежных прозаиков и поэтов.

VII. Научно-фантастическая и приключенческая литература, книги о путешествиях.

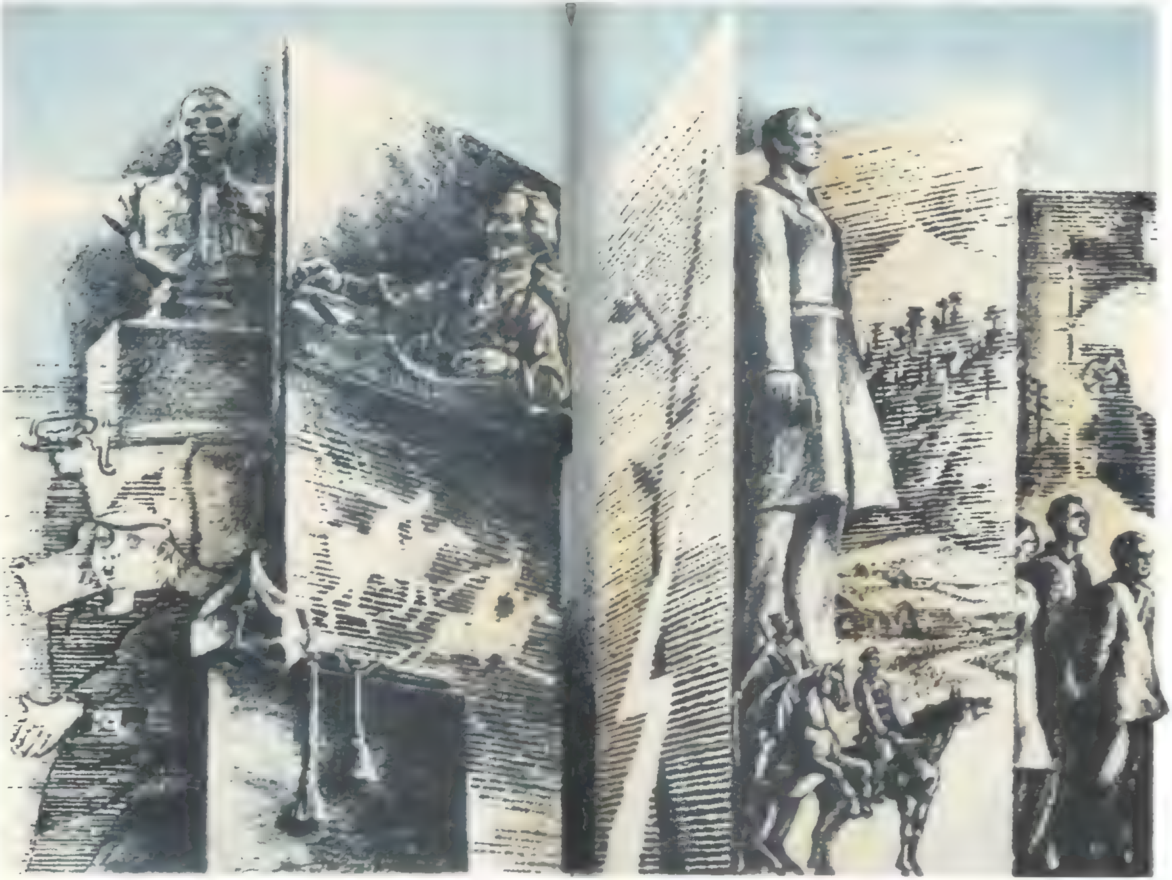
VIII. Научно-популярные книги и справочные издания.

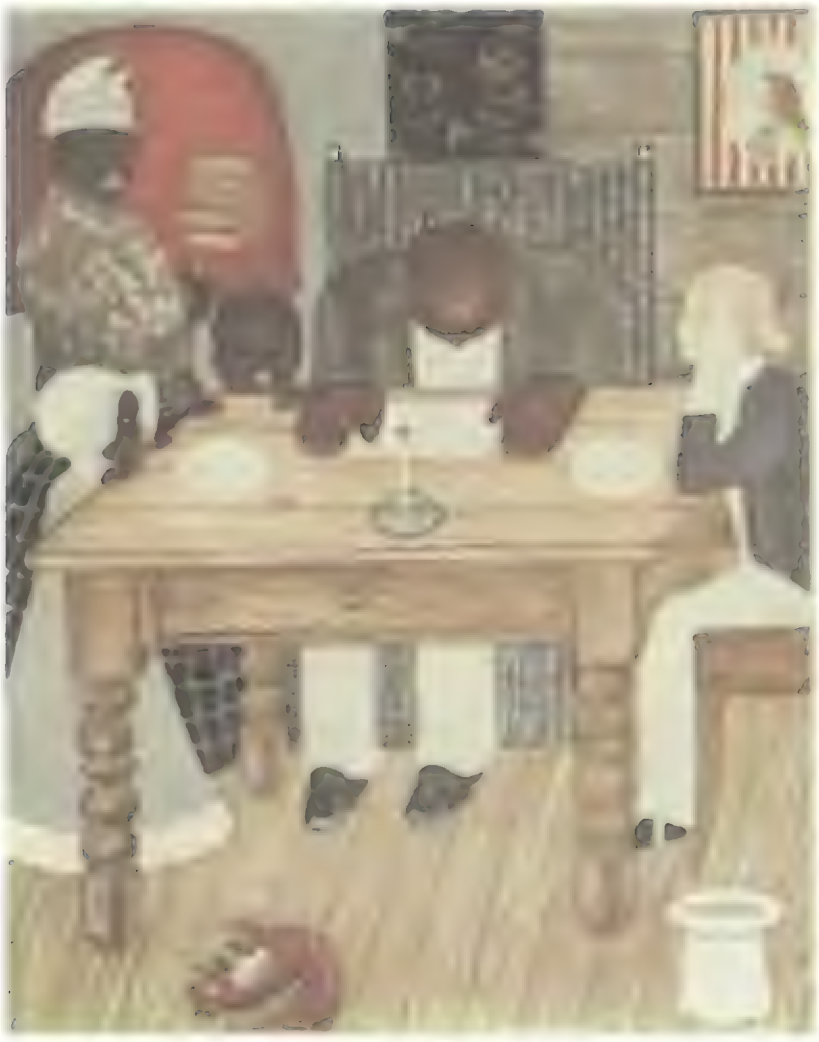
Чтобы правильно комплектовать свою библиотеку, нужно следить за еженедельной газетой «Книжное обозрение», в которой публикуются сведения обо всех выходящих в свет книгах. Кроме того, в книжных магазинах имеются планы выпуска книг различных издательств.

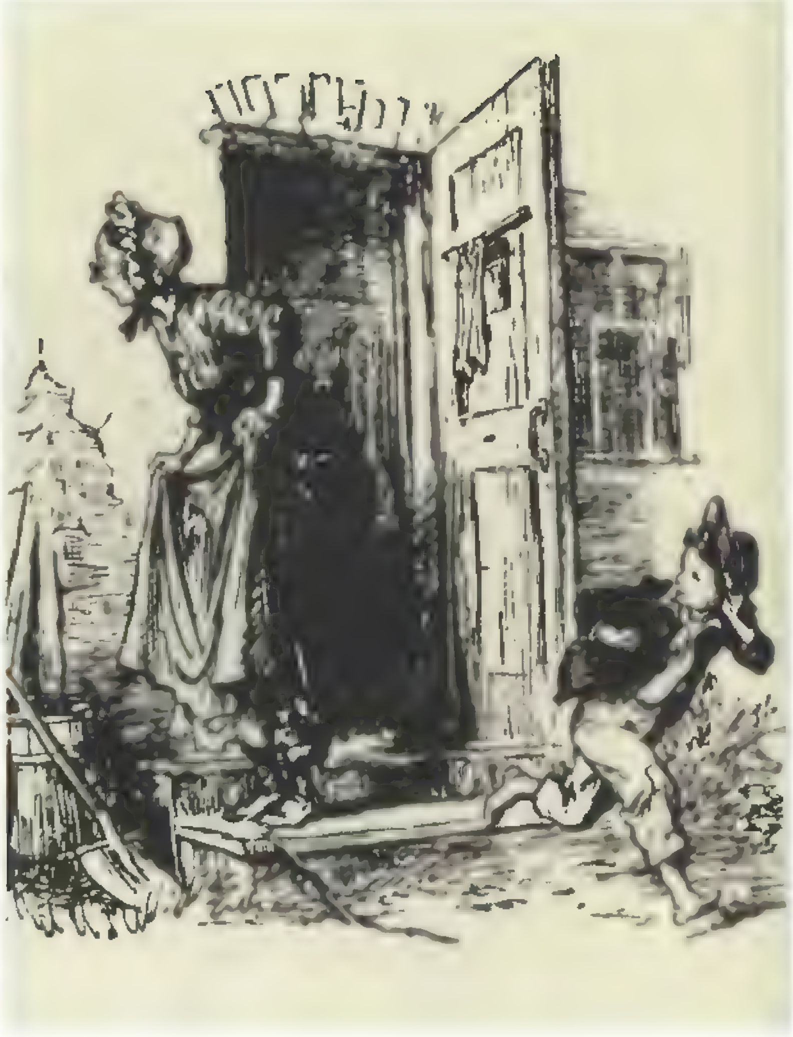
Книги в домашней библиотеке нужно уметь правильно расположить. Можно расставить их по тематическим разделам. Можно расположить книги исходя из национальности авторов, т. е. подобрать произведения английских, французских или немецких писателей и поэтов, а затем расставить книги внутри каждого из этих подразделов не беспорядочно, а по хронологическому принципу.

Книги требуют любви и заботы. Плохо, если книги в домашней библиотеке имеют неухоженный вид. Поэтому на время пользования стоит обернуть книгу или надеть на нее съемный чехол-переплет. Не следует загибать страницы, делать в книге пометки чернилами. Если книга от частого употребления истреплется, ее нужно подклеить, переплести самим или отдать в переплет.

Книги всегда нужно давать читать товарищам. Книги не должны лежать мертвым грузом на полках, превратившись в часть домашней обстановки. Обмен книгами — важная часть человеческого общения.







Слева:
Иллюстрация А. Струмилло к роману Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома».
Справа:
Иллюстрация Г. Фитингофа к повести М. Твена «Приключения Тома Сойера».

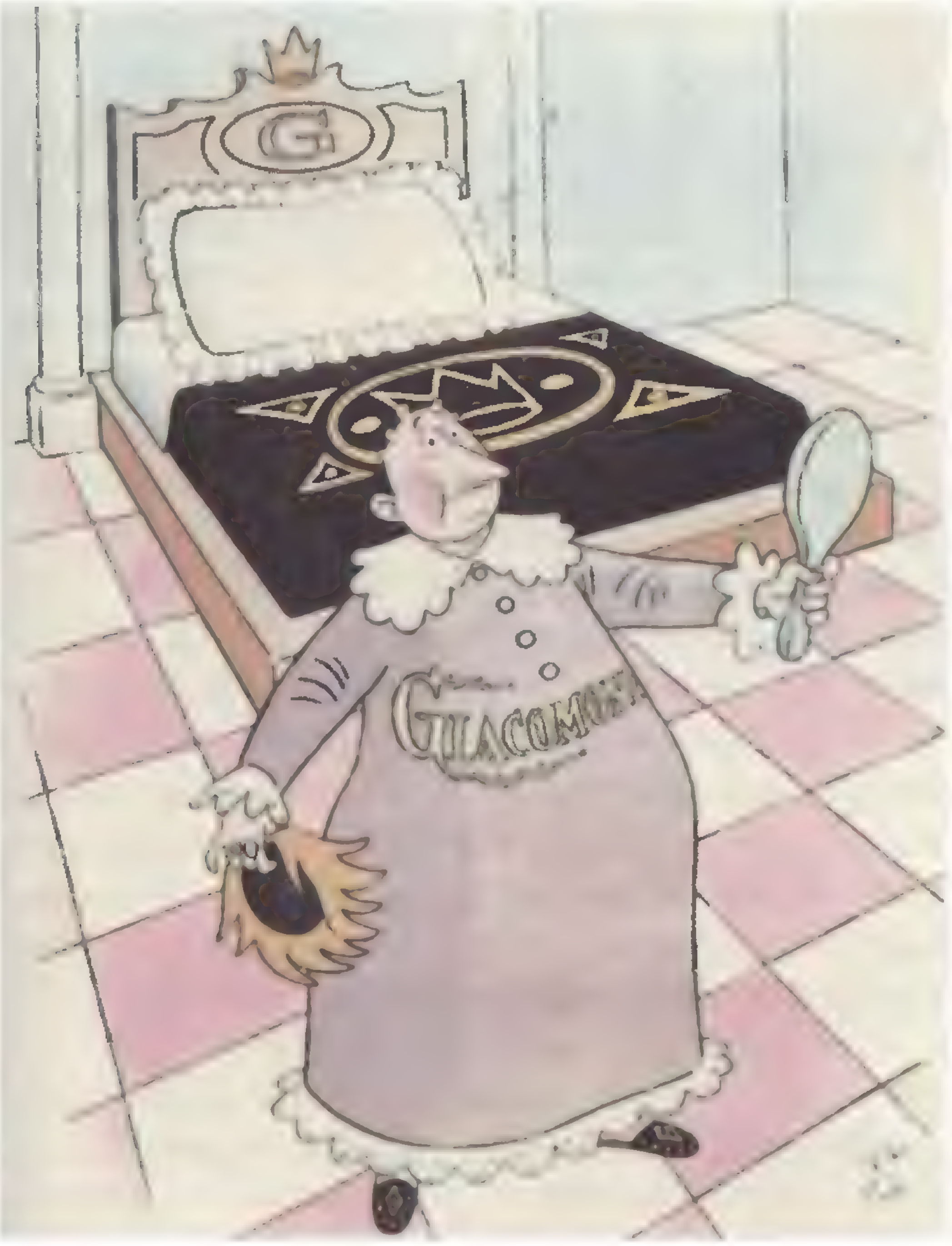
Так стали авторами замечательных детских книг кораблестроитель, моряк и летчик, Б. С. Житков, биолог В. В. Бианки. Не сняв пропахшей порохом шинели, прямо с фронтов гражданской войны пришел в детскую литературу А. П. Гайдар. Со школьной скамьи входили в детскую литературу поэтесса А. Л. Барто, воспитанники ленинградской школы имени Ф. М. Достоевского, прославившие ее как «Республику Шкид», Г. Белых и Л. Пантелеев. Оставил занятия математикой ради работы в детской литературе выпускник Московского университета Л. А. Кассиль... Пример Горького и Маршака привлек в детскую литературу многих «взрослых» писателей. В результате она обогатилась такими значительными произведениями, как «Три толстяка» Ю. К. Олеши, «Белеет парус одинокий» В. П. Катаева, «Ташкент — город хлебный» А. С. Неверова, «Золотой ключик...» и «Детство Никиты» А. Н. Толстого, «Кара-Бугаз» К. Г. Паустовского, «Два капитана» В. А. Каверина, рассказы М. М. Пришвина, М. М. Зощенко, А. П. Платонова, повести С. Т. Григорьева.

Советская детская литература — это окно, широко распахнутое в мир. Она рассказывает ребятам о том, как жили люди в далеком прошлом, как боролись с захватчиками и угнетателями, как совершили первую в мире социалистическую революцию и построили новое общество. Все этапы героической судьбы народа — гражданскую и Великую Отечественную войны, самоотверженный труд строителей коммунизма — отразили книги советских детских писателей. В своих книгах они ведут юного читателя в школу и на завод, на колхозное поле и на ферму, раскрывают перед его изумленным взором необъятные просторы Родины: леса и реки,

моря и горы, степи и пустыни. Они поведали о жизни разных народов, населяющих Советский Союз, помогли ребятам совершить увлекательнейшие путешествия в дальние страны, приоткрыли тайны науки.

Нет вопроса, на который юный человек не нашел бы ответа в книгах детских писателей. И самый главный из этих вопросов — извечный вопрос юности: «Делать жизнь с кого?»

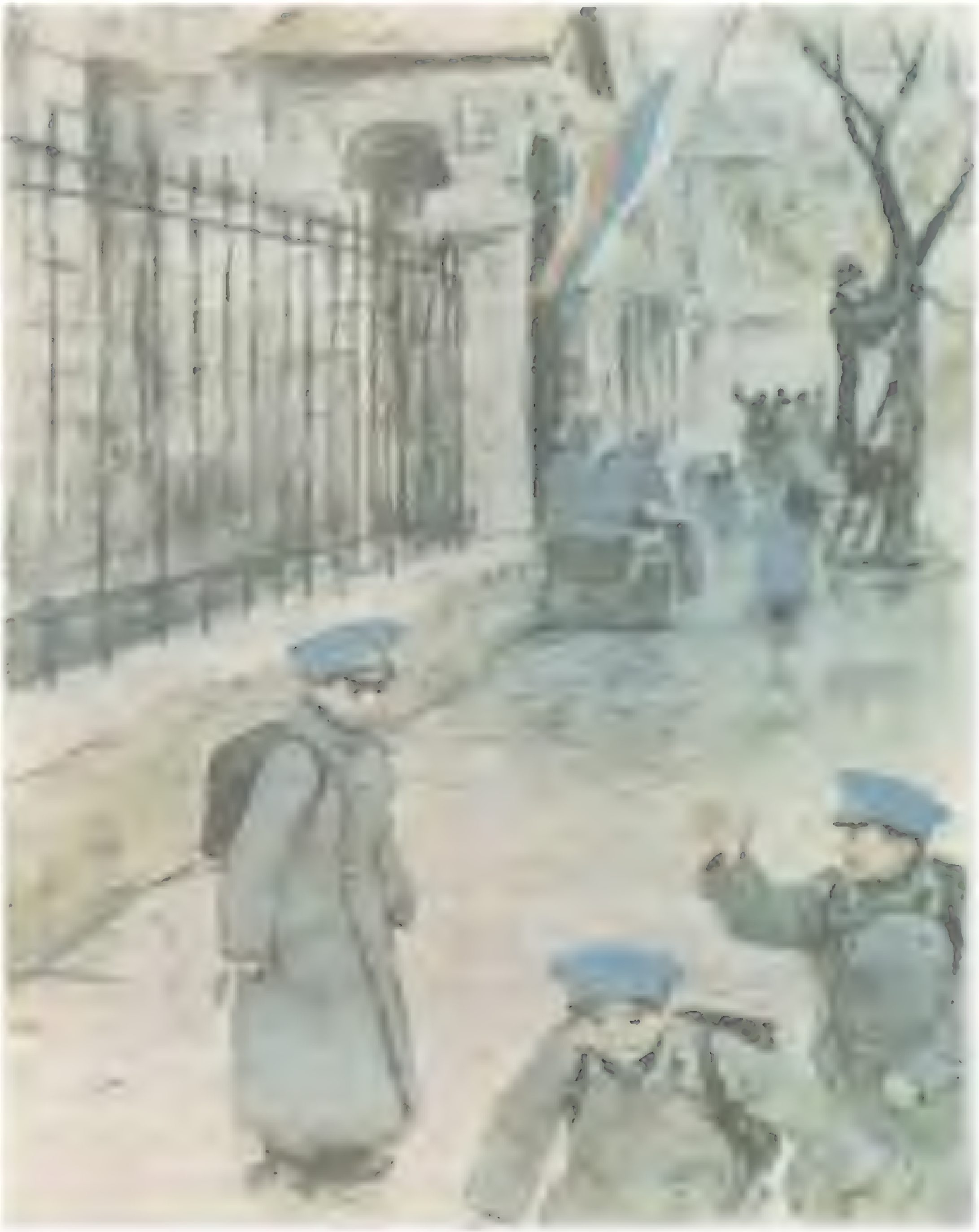
Иллюстрация Р. Вердини к сказке Дж. Родари «Джельсомино в стране лжецов».



Уже в 20-е гг. для ребят были написаны первые рассказы о В. И. Ленине. Сегодня свое знакомство с величайшим гением человечества, с его соратниками дети начинают с книг А. И. Ульяновой-Елизаровой, Н. К. Крупской, Г. М. Кржижановского, М. М. Пришвина, М. М. Зощенко, А. Кононова, повестей М. П. Прилежаевой «Начало», «Удивительный год», «Три недели покоя», «Жизнь В. И. Ленина», З. Воскресенской «Сердце матери», «Сквозь ледяную мглу», «Утро», с поэм С. В. Михалкова «На родине Ленина» «В музее В. И. Ленина», с «Горской поэмы о Ленине» К. Кулиева и поэмы «Ленин на Памире» М. Миршакара, с рассказов С. Алексеева, С. Виноградской, С. Дангулова, Л. Радищева, В. Тельпугова, Н. Ходзы.

Образ положительного героя находится в центре детской литературы. В книгах советских писателей это прежде всего борец за народное счастье, революционер: Степан Разин, Емельян Пугачев, декабристы, народники, большевики. Книги о детстве С. М. Кирова («Мальчик из Уржума» А. Голубевой), о Н. Э. Баумане («Грач — птица весенняя» С. Мстиславского), о М. И. Калинине («Под северным небом» и «С берегов Медведицы» М. П. Прилежаевой), о Н. К. Крупской («Пароль — Надежда» З. И. Воскресенской), о Ф. Э. Дзержинском («Железный Феликс» Ю. Германа), рассказы о В. И. Чапаеве В. Разумневича, исторические повести и романы А. Алтаева, С. Алексеева, В. Беляева, Т. Богданович, Л. Воронковой, Э. Выгодской, С. Т. Григорьева, С. Злобина, О. Иваненко, В. Морозовой, Н. Кальмы, В. Яна показывают, что человек может быть велик только своей связью с народом, служением народу, передовым идеям эпохи.

Иллюстрация Ю. Ракутина к повести В. П. Катаева «Белеет парус одинокий».



Отображая преемственность поколений, писатели рассказали о том, как рядом с отцами мужественно сражались юные герои гражданской и Великой Отечественной войн, как они помогали устанавливать и укреплять Советскую власть. Впервые в истории литературы был создан образ юного борца, активного и сознательного участника соци-

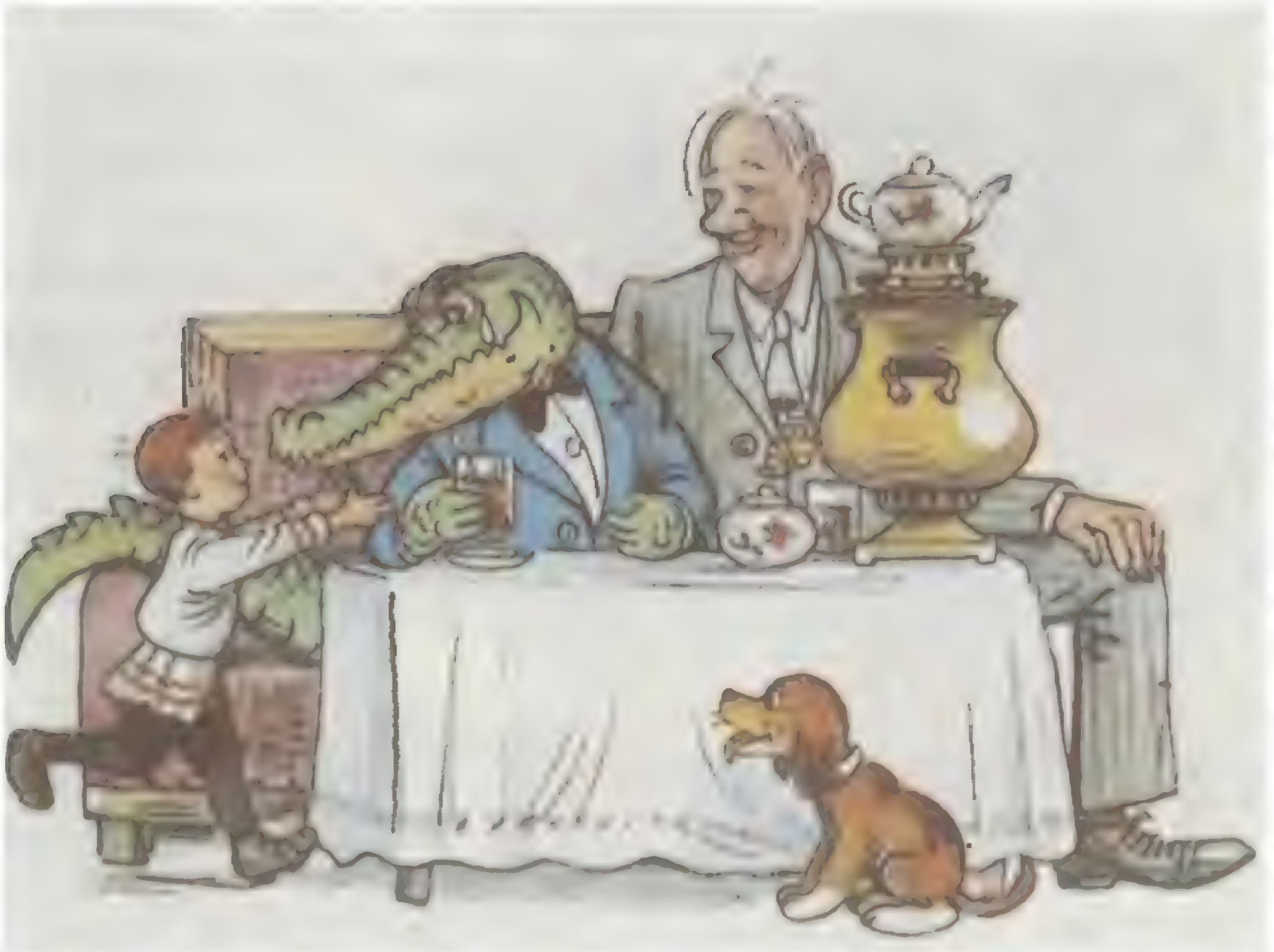


Иллюстрация В. Сутеева к сказкам К. И. Чуковского.

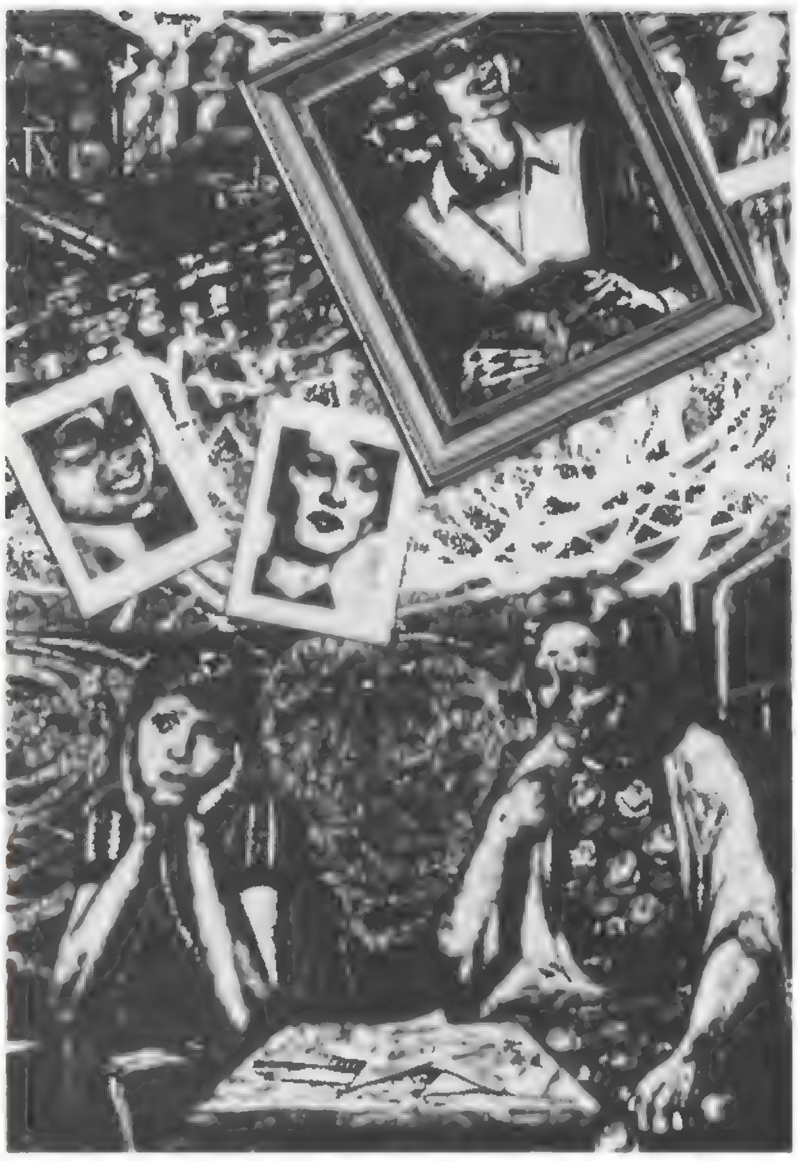


Иллюстрация А. Сальникова к книге А. Г. Алексина «Сигнальщики и горнисты».

альной жизни. Книги увековечили подвиги юного керченского партизана Володи Дубинина, комсомолки Гули Королевой, молодогвардейцев шахтерского Краснодона. Они навсегда подружили ребят с гайдаровским Тимуром, с Таней Сабанеевой из «Дикой собаки Динго, или Повести о первой любви» Р. Фраермана, с Симой Крупицыной из «Великого противостояния» Л. Кассиля, Саней Григорьевым и Катей Татариновой из «Двух капитанов» В. Каверина, Антошкой из повести З. Воскресенской «Девочка в бурном море», Юрой и Гизи из романа Ю. Коринца «Привет от Вернера», Гавриком и Петей из «Белеет парус одинокий» В. Катаева и Крошем А. Рыбакова.

Советская детская книга — настоящий праздник для читателя. Заразительный, жизнерадостный смех, словно солнечный луч, пронизывает произведения Н. Носова, А. Алексина, В. Драгунского, Ю. Сотника, Ю. Коваля, Л. Давыдова. Юмор, порой переходящий в иронию, в едкую сатирическую насмешку, — характерное свойство книг этих талантливых детских писателей.

Но и юмор, и занимательный сюжет, и словесная игра в книге не самоцель. Юмор и занимательность, по словам А. Алексина, это порой кратчайшее расстояние между серьезной проблемой и сознанием читателя. Они служат гуманным идеям, и в этом сила советской литературы для детей младшего, подросткового или юношеского возраста.

Особенно богата юмором поэзия для самых маленьких, встречающая ребенка, едва он начинает овладевать речью. Среди первых книжек малыша — стихотворные сказки, забавные стихи-перевертыши, считалки, потешки, колыбельные песенки. Еще не научившись читать, ребята уже знают наизусть многие стихи К. Чуковского, С. Маршака, В. Маяковского, А. Барто, С. Михалкова, Д. Хармса, А. Введенского, О. Высотской, Е. Благининой, Ю. Коринца, В. Берестова, Б. Заходера, Я. Акима, Г. Граубина, Г. Ладонщикова, Р. Сефа, И. Токмаковой. Многие поэты, например А. Барто, С. Михалков, Ю. Коринец, опровергая господствующее на Западе представление о том, будто подростки вообще не любят стихов, успешно пишут и для ребят среднего возраста. Они воссоздают в своих стихах духовный мир школьников, их живую интонацию, говорят о волнующих их проблемах.

Многообразна детская проза. Любовью ребят пользуются «Старик Хоттабыч» Л. Лагина, «Приключения Незнайки» Н. Носова, «Баранкин, будь человеком!» В. Медведева, «В стране вечных каникул» А. Алексина, сказки А. Волкова, Е. Шварца, В. Важдаева, А. Нечаева, В. Губарева, Е. Пермяка, С. Прокофьевой, А. Митяева, Т. Макаровой. Но не только популярнейший жанр — сказка — характерен для советской детской литературы. Широко распространены рассказы, повести и романы о современной семье, школе, о жизни завода, о годах Великой Отечественной войны, адресованные детям и юношеству, принадлежащие перу А. Л. Пантелеева, Н. Дубова, А. Алексина, А. Рыбакова, А. Лиханова, Н. Богданова, Л. Воронковой, А. Мусатова, А. Кузнецовой, С. Баруздина, В. Железникова, Р. Погодина, В. Разумневича, М. Коршунова, Н. Бремнера, И. Дика, Ю. Томина, В. Крапивина, А. Соболева, С. Полетаева, Г. Михасенко, М. Сергеева, В. Воскобойникова, С. Иванова, Ю. Коваля и других писателей. Пишут о жизни природы Г. Снегирев, И. Соколов-Микитов, Г. Скребицкий, Ю. Дмитриев, В. Сахарнов. Есть книги и о современной армии и о спорте. Разнообразным интересам ребят отвечают фантастические произведения И. Ефремова, В. Обручева, А. Казанцева, Г. Адамова, А. Беляева, братьев А. и Б. Стругацких.

Чтобы не затеряться в книжном море, книги родственной тематики или жанра объединяются нередко в серии. Большим успехом пользуются выпуски «Золотой библиотеки», «Библиотеки пионера», «Библиотеки приключений», серии «Жизнь замечательных людей», «Пионер — значит первый», «Ты по стране идешь», «В мире прекрасного».

Наша детская литература многонациональна. Вместе с русскими писателями ее богатства создавали и создают украинцы Н. Забила, Ю. Збанацкий, Н. Трублаини, Б. Чалый, В. Близнец; белорусы Я. Мавр, В. Витка, Э. Огнецвет, Я. Брыль; узбеки К. Мухаммади, З. Дияр, Х. Назир, П. Мумин, Х. Тухтабаев, Н. Фазылов; армяне В. Ананян и Х. Гюльназарян; туркмен К. Тангрыкулиев; азербайджанцы З. Халил, Т. Махмудов; грузин О. Иоселиани; молдаване Г. Виеру и С. Вангели; литовцы В. Петкявичюс и В. Пальчинскайте; киргизы Ш. Бейшеналиев и М. Джангазиев; латыш В. Лукс; эстонцы Э. Рауд и Э. Нийт; калмык А. Балакаев; чукча Ю. Рытхэу; нивх В. Санги; манси Ю. Шесталов; балкарец М. Геттуев; писатели многонационального Дагестана Н. Юсупов, Р. Рашидов, М. Магомедов; бурят А. Бальбуров; тувинец Д. Алдынсол и еще многие...

Благодаря своему гуманизму, тематическому и художественному богатству советская детская литература имеет высокий международный авторитет. Она открыла миру не только новую книгу, но и новый тип детского писателя: художника и педагога одновременно. Он не просто друг и защитник детей, выразитель их взглядов, их отношения к действительности. Он еще и мудрый наставник, старший товарищ, умелый воспитатель завтрашнего гражданина.

ДИАЛЕКТИЗМЫ В ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

«Быстрыми шагами прошел я длинную «площадь» кустов, взобрался на холм и, вместо ожиданной знакомой равнины(...) увидал совершенно другие, мне не известные места» (И. С. Тургенев «Бежин луг»). Почему Тургенев взял слово «площадь» в кавычки? Таким образом он хотел подчеркнуть, что это слово в данном значении чуждо литературному языку. Откуда же заимствовал автор выделенное слово и что оно значит? Ответ находим в другом его рассказе. «В Орловской губернии последние леса и площадя исчезнут лет через пять...» — говорит Тургенев в «Хоре и Калиныче» и делает такое примечание: «Площадями» называются в Орловской губернии большие сплошные массы кустов».

Многие писатели, изображая деревенскую жизнь, используют слова и устойчивые словосочетания народного говора, распространенного в данной местности (территориального диалекта). Диалектные слова, употребляемые в составе литературной речи, называются диалектизмами.

Мы встречаем диалектизмы у А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого, В. А. Слепцова, Ф. М. Решетникова, А. П. Чехова, В. Г. Короленко, С. А. Есенина, М. М. Пришвина, М. А. Шолохова, В. М. Солоухина, И. В. Абрамова, В. И. Белова, В. М. Шукшина, В. Г. Распутина, В. П. Астафьева, А. А. Прокофьева, Н. М. Рубцова и многих других.

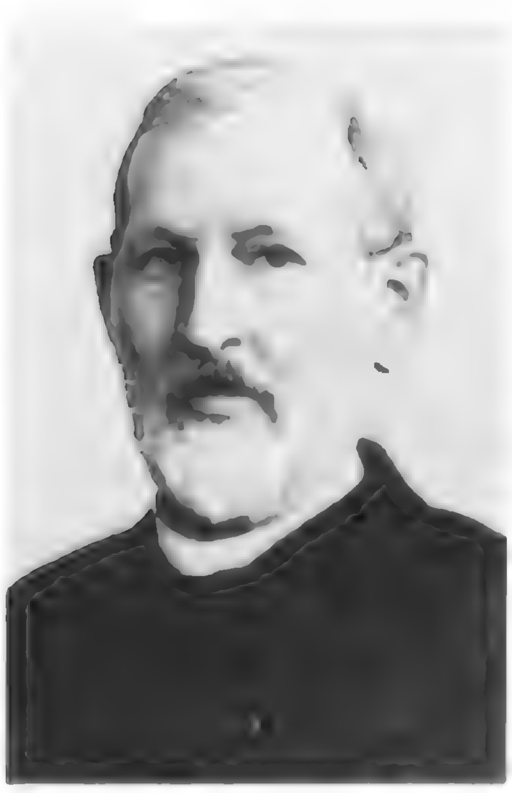
Диалектные слова вводятся автором, прежде всего, для характеристики речи персонажа. Они указывают одновременно на социальное положение говорящего (обычно принадлежность к крестьянской среде) и его происхождение из определенной местности. «Кругом всё такие буераки, овраги, а в оврагах всё казюли водятся», — говорит у Тургенева мальчик Ильюша, употребляя орловское слово для обозначения змеи. Или у А. Я. Яшина: «Иду это я раз вдоль осеков, гляжу — что-то шевеличча. Вдруг, думаю, заяч?» — рассказывает вологодский крестьянин. Здесь отражено неразличение *ц* и *ч*, присущее некоторым северным говорам, а также использовано местное слово «осек» — ограда из жердей или хвороста, отделяющая пастбище от сенокоса или селения.

Писатели, тонко чувствующие язык, не перегружают речь героев диалектными чертами, а несколькими штрихами передают ее местный характер, вводя то отдельное слово, то свойственную говору фонетическую (звуковую), словообразовательную или грамматическую форму.

Диалектизмы могут употребляться и в авторской речи.

Часто писатели обращаются к таким местным словам, которые называют предметы, явления сельского быта и не имеют соответствий в литературном языке. Вспомним стихи Есенина, обращенные к матери: «Не ходи так часто на дорогу // В старомодном ветхом шушуне». Шушун — название женской одежды типа кофты, которую носили рязанские женщины. Подобные диалектизмы находим и у современных писателей. Напри-

ФЕДОР ИВАНОВИЧ БУСЛАЕВ (1818—1897)



Ф. И. Буслаев принадлежит к числу самых прославленных русских филологов XIX в. Его вклад в изучение русского языка и литературы, народной поэзии и мифологии, искусствоведения огромен. Он был также блестящим педагогом и лектором, профессором Московского университета.

Уже первая крупная работа Буслаева «О преподавании отечественного языка» (1844) сделала его имя широкоизвестным. В ней была разработана совершенно новая методическая система, утверждавшая тесную связь теории и практики преподавания, принципы сознательного усвоения материала, учет возрастных особенностей учащихся. При изучении русского языка и его истории Буслаев впервые применил в ней сравнительно-исторический метод, ставший впоследствии основным методом всех филологических изучений. Важную роль в развитии сравнительно-исторического языкознания сыграл и капитальный труд Буслаева «Опыт исторической грамматики русского языка» (1858).

С именем Буслаева в русском литературоведении и фольклористике связано возникновение так называемой мифологической школы — особого научного направления, признававшего мифологию основой всей народной художественной культуры. В своих многочисленных работах Буслаев показал существовавшее в древности органическое единство языка, мифологии и народной поэзии. Поэзия представляла собой в это отдаленное время как бы единое эпическое сказание, из которого впоследствии выделились все основные жанры устного народного творчества. И до сих пор, утверждал ученый, наши былины, сказки, песни, пословицы, поговорки и загадки сохраняют свою древнейшую мифологическую основу. Мифологические предания у индоевропейской семьи народов были общими. Этим и объясняется сходство сюжетов, мотивов и образов в фольклоре этих народов. Мифология, подчеркивал Буслаев, является не только основой поэтического творчества. В ней содержатся данные о народной философии и о законах мышления вообще, в ней следует искать начала знания, права и древнейших обрядов. Исследуя мифологию, Буслаев стремился определить народные истоки культуры, раскрыть сущность народного мировоззрения.

Буслаев внес большой вклад в становление и развитие других научных направлений. Он одним из первых показал значение исторического общения народов в обогащении национальных культур, в переходе поэтических произведений с Востока на Запад, в том числе и на Русь. Буслаев независимо от западноевропейских ученых обосновал возможность самозарождения фольклорных сюжетов и мотивов у разных народов. Он очень много сделал для утверждения в русской фольклористике исторического изучения устного народного творчества. Работы Буслаева по народной поэзии, древнерусской литературе и древнерусскому искусству собраны в сборниках «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» (два тома, 1861), «Мои досуги» (два тома, 1886) и «Народная поэзия» (1887).

мер, у Распутина: «Из всего класса в чирках ходил только я». В Сибири чирки — кожаная легкая обувь обычно без голенищ, с опушкой и завязками. Употребление таких слов помогает более точно воспроизвести быт деревни.

Писатели пользуются диалектными словами при изображении пейзажа, что придает описанию местный колорит. Так, В. Г. Короленко, рисуя суровый путь вниз по Лене, пишет: «По всей ширине ее торчали в разных направлениях «торосья», которые сердитая быстрая река швыряла осенью друг на друга в борьбе со страшным сибирским морозом». И дальше: «Целую неделю я гляжу на полосу бледного неба меж высокими берегами, на белые склоны с траурной каймой, на «пáди» (ущелья), таинственно выползающие откуда-то из тунгусских пустынь...»

Причиной употребления диалектизма может быть также и его выразительность. Рисуя звук, который издают раздвигаемые камыши, И. С. Тургенев пишет: «...камыши... шуршали, как говорится у нас» (имеется в виду Орловская губерния). В наше время глагол «шуршать» — общеупотребительное слово литературного языка, современный читатель не догадался бы о его диалектном происхождении, если бы не это примечание писателя. Но для времени Тургенева это диалектизм, который привлек автора своим звукоподражательным характером.

С различием художественных задач связаны и разные способы подачи диалектизмов в авторской речи. Тургенев, Короленко обычно выделяют их и дают им объяснение. В их речи диалектизмы подобны инкрустации. У Белова, Распутина, Абрамова диалектные слова вводятся на равных правах с литературными. В их произведениях и те и другие сплетаются как разные нити в единой ткани. В этом отражается нерасторжимая связь этих авторов с их героями — людьми их родного края, о судьбах которого они пишут. Так диалектизмы помогают раскрыть идейное содержание произведения.

Литература, в том числе и художественная, служит одним из проводников диалектных слов в литературный язык. Мы это уже видели на примере глагола «шуршать». Вот еще пример. Слово «самодур», хорошо известное всем нам, вошло в литературный язык из комедий А. Н. Островского. В словарях того времени оно толковалось как «упрямец» и фигурировало с территориальными пометами: *псков*(ское), *твер*(ское), *осташ*(ковское).

Вхождение диалектизма в литературный (нормированный) язык — процесс длительный. Пополнение литературного языка за счет диалектной лексики продолжается в наше время.

ДНЕВНИК

Дневник — литературное произведение в форме ежедневных записей (чаще всего с указанием даты), современных описываемым событиям. Как и многие другие литературные формы (письма, мемуары), перешел в литературу из реальной жизни. Литература давно оценила преимущества, которыми обладает дневник: уже Дж. Свифт в «Дневнике для Стеллы» и Д. Дефо в «Робинзоне Крузо» использовали способность дневника создавать впечатление достоверности, жизненной полноты. Дневник изначально предполагает полную откровенность, искренность мыслей и чувств пишущего. Эти свойства придают дневнику интимность, лиричность, страстность интонации, с какими трудно сравняться другим, более объективным жанрам.

Существуют, по крайней мере, три разновидности использования дневника как жанра в литературе. Первая — чисто литературный, целиком вымышленный дневник, представляющий собой либо само произведение («Дневник лишнего человека» И. С. Тургенева, «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя, «Мой брат играет на кларнете» А. Г. Алексина), либо значительную его часть («Журнал Печорина» в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова, оставшийся в черновиках пушкинского «Евгения Онегина» альбом Онегина).

Вторая разновидность — настоящие дневники писателей, либо заранее предназначенные для публикации («Дневник писателя» Ф. М. Достоевского), либо ведущиеся для себя (дневник Л. Н. Толстого).

В обоих случаях степень литературной завершенности дневников различна, они, как правило, включают разнородный материал, не ограниченный сиюминутными интересами их авторов. Дневники писателей, ученых, артистов, других деятелей культуры и искусства, даже не предназначавшиеся для опубликования, тем не менее бывают очень выразительны, богаты мыслями, чувствами, идеями, а их художественная ценность часто соперничает со специально создаваемыми дневниками литературных героев. Читательское отношение к дневнику как безусловно достоверному историческому докумен-

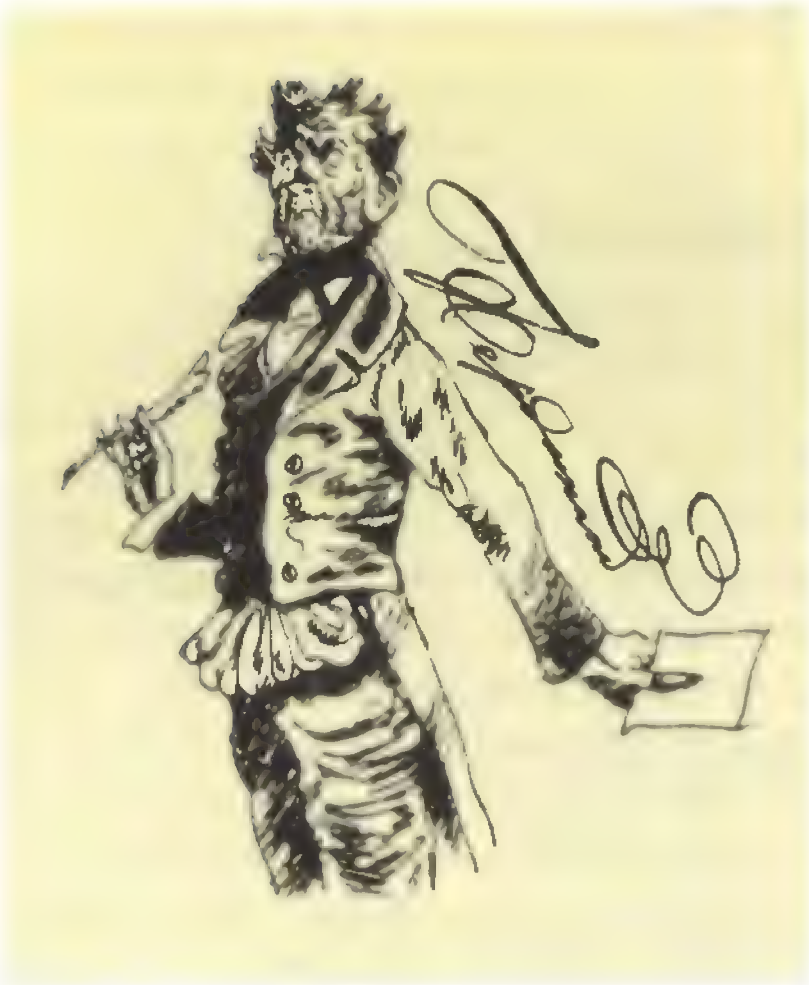


Иллюстрация Н. Кузьмина к повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего».

ту позволяет успешно использовать вымышленный дневник в историческом повествовании о реально существовавшем лице.

Третья разновидность — дневники обыкновенных людей — просто датированные записи о различных волновавших автора чувствах и событиях. Когда такой дневник принадлежит человеку одаренному, он может стать незаурядным явлением так называемой документальной литературы. Так вошел в мировой фонд произведений о борьбе с фашизмом «Дневник Анны Франк». Не менее сильно прозвучал в «Блокадной книге» А. М. Адамовича и Д. А. Гранина дневник двенадцатилетнего ленинградца Юры Рябинкина. Бесхитростные записи этого мальчика, полные то надежды, то отчаяния, то почти взрослого мужества, сочетаются в «Блокадной книге» с дневником секретаря Академии наук Г. А. Княжева, человека зрелого летами и умудренного опытом, и дневником матери, целиком поглощенной спасением своих детей от голодной смерти.

Сила впечатления, производимого дневником, в большой степени зависит от его контекста, исторического и литературного. Поэтому так потрясают строчки, написанные иссохшей от голода рукой погибшей в Ленинграде Тани Савичевой. Поэтому так непреходяще влекут к себе дневники Л. Н. Толстого. Поэтому так невосполнима потеря дневников А. С. Пушкина, уничтоженных им самим.

Дневник — свидетельство времени. Недаром историки, архивисты, писатели, кинематографисты считают драгоценными находками дневники простых людей, ничего особенно не свершивших. Именно в этих дневниках с наибольшей силой запечатлелся дух времени.

Литературное значение дневника выходит далеко за рамки произведений, написанных в его форме. Дневник может называться «Письма русского путешественника»; как у Н. М. Карамзина; «Ни дня без строчки», как у Ю. К. Олеши; «Записки юного врача», как у М. А. Булгакова, или не иметь назва-

КАК ВЕСТИ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДНЕВНИК

Для того чтобы лучше сохранить в памяти содержание прочитанных книг, можно вести литературный дневник. Он поможет вам при подготовке к экзаменам, докладам, выступлениям. Работа с дневником вырабатывает умение самостоятельно формулировать мысли о прочитанном.

Ученики младших классов обычно записывают в дневник краткие сведения о книге: имя автора, название, имена главных героев книги и иногда суммарно излагают содержание.

Записи старшеклассников сложнее. Кроме автора и названия необходимо указывать выходные данные книги: место издания, издательство, год. Это поможет впоследствии быстрее найти ее в библиотеке. В дневнике отмечается время написания произведения, а также время, о котором идет речь в книге.

Охарактеризовав тему произведения, в общих чертах изложите его содержание, а затем сформулируйте для себя идею книги. Затем запишите общее впечатление от прочитанного, мысли, возникшие в процессе чтения, рассуждения о героях повествования, остановитесь на тех местах, которые произвели на вас особенно сильное впечатление, выскажите критические замечания. В дневнике вы можете порассуждать об особенностях художественной формы — о композиции, авторском стиле; сравнить данное произведение с другими, ранее прочитанными произведениями того же автора или других писателей на аналогичную тему.

Форма ведения дневника свободная. Можно возвращаться к уже написанному или рассказать о событиях, связанных с чтением, о спорах по поводу книги, о мнениях друзей. Литературный дневник ведется только для себя. Ведение дневника вырабатывает навык самостоятельного мышления. Кроме того, впоследствии перечитывать его будет интересно и полезно.

Иллюстрация Л. Непомнящего к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

ния — все равно он сохраняет свежесть и честность взгляда на мир и на себя. Правда, есть область литературы, в которой фальшь и лицемерие, ограниченность и ханжество, запечатленные в дневниковых записях, только помогают создать разоблачительный образ их автора, — это область *сатиры*. Именно с этой целью А. Н. Островский ввел в свою пьесу «На всякого мудреца довольно простоты» дневник Глумова.

Дневник — один из наиболее демократичных литературных жанров. Ведение дневника доступно каждому грамотному человеку, и польза, приносимая им, огромна: ежедневные записи, пусть небольшие, в несколько строк, учат вниманию к себе и к другим, развивают навыки самоанализа, воспитывают искренность, наблюдательность, умение контролировать себя, вырабатывают дисциплинированность, вкус к слову, точному суждению, строгой фразе. Перечитывание прошлых записей может помочь автору увидеть себя как бы со стороны, устыдиться поспешного осуждения или неразумного увлечения, удивиться предвидению, порадоваться проницательности или огорчиться близорукости в отношениях с людьми. Привычка к ведению дневника способна выручить человека в трудные минуты жизни, когда он остается один на один перед лицом горя или неразрешимого конфликта, утраты или выбора. Даже не становясь литературным событием, дневник все равно явление культуры.

ДОЛЬНИК

В русском классическом стихе, ведущем свое происхождение от М. В. Ломоносова и В. К. Тредиаковского, доминировали строгие законы метрики и ритмики, господствовали пять силлабо-тонических метров: ямб, хорей, дактиль, анапест, амфибрахий. Практически до начала XX в. поэзия осваивала силлабо-тонический стих (см. *Стихосложение*).

Но вместе с тем не могло не ощущаться, что этими метрами и ритмами не исчерпывается богатство звучания стихотворной речи, что в ней есть возможности, которые остаются вне сферы действия силлаботоники. Для строгих филологов Ломоносова и Тредиаковского, для переимчивого А. П. Сумарокова и экспериментатора А. А. Ржевского главной задачей было закрепить в сознании читателей незыблемость законов метрики и ритмики. Поэты же с обостренным чувством живого языка, естественного звучания стихотворной речи не могли не ощущать рядом с собой присутствия совсем других законов организации стиха — прежде всего законов народной песни. Отсюда идут ритмические эксперименты Г. Р. Державина. Пока еще в очень малых масштабах, на очень ограниченном материале начиналось «расшатывание» классической метрики, появлялись новые ритмы.

Первыми подступами к «неклассической» метрике, видимо, следует считать появление различных «вольностей» в метрике классических сочетаний разных трехсложных размеров в пределах одного стихотворения, появление сильных внеметрических ударений в хорее.

В еще большей степени удаляются от силлаботоники так называемые логаэды — стихи, в которых ударения распределены по заранее заданной схеме, не совпадающей ни с одним силлабо-тоническим метром:

Ты клялася верною быть вовеки,
Мне богиню нощи дала порукой;
Север хладный дунул один раз крепче,—
Клятва исчезла.

(А. Н. Радищев)

В этих «Сафических строфах» ударения падают в первых трех стихах каждой строфы на 1, 3, 5, 8, 10-й слоги, в четвертых же — на 1-й и 4-й. Чаще всего логаэды были подражаниями античным размерам. Гораздо реже появлялись логаэды, отражавшие естественное чувство ритма поэта:

На ту знакомую гору
Сто раз я в день прихожу;
Стою, склоняяся на посох,
И в дол с вершины гляжу.
(В. А. Жуковский, из И. В. Гёте)

Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной!
(М. Ю. Лермонтов, из Г. Гейне)

В первом примере во всех стихах ударения падают на 2, 4 и 7-й слоги, во втором — на 2, 4, 7, 9 и 11-й слоги.

Следующей степенью «освобожденности» явился дольник — метр, в котором при соблюдении разного количества сильных мест внутри стиха количество слабых мест (безударных слогов) между ними колеблется, составляет то один, то два, и предсказать заранее, сколько этих слогов будет в следующем стихе, невозможно:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.
(А. А. Ахматова)

Первые два стиха задают нам инерцию трехстопного анапеста, мы готовы услышать тот же размер и в третьем стихе, но вместо этого слышим ударения на 3, 6 и 8-м (а не 9-м!) слогах. А в следующем стихе — еще одна вариация: под ударением находятся 3, 5 и 8-й слоги. Эти два стиха не анапест, но они и не хорей, и не какой-нибудь другой из силлабо-тонических метров. Это — дольник.

Пример из Ахматовой дает нам самый простой образец, более всего схожий с каким-либо из классических размеров. Но есть у дольника формы, уже вовсе не похожие на силлаботонику:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.
(А. А. Блок)

Единственная закономерность такого стиха — в нем три ударения (поэтому он называется трехударным или трехиктным дольником), но количество безударных слогов между ними (и до первого ударного) свободно колеблется в пределах 1—2 слога. В процитированных блоковских стихах эти слоги распределяются по строкам так: 1—, 1—2, 2—1—2, 1—2—1 и 1—1—2 слога.

Мы не случайно говорим о том, что постоянным элементом в дольнике являются сильные места, и не ударные слоги. Как и в силлабо-тонических размерах, в дольнике не обязательно на всех сильных местах бывают ударения:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся,
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся...
(А. А. Ахматова)

В третьем стихе здесь не три ударения, как должно быть по теории, а всего два. Одно ударение «пропущено», и междударный интервал увеличивается до 5 слогов. Однако ритмическая инерция дает нам возможность услышать, что здесь нет никакого «отступления», что перед нами тот же самый трехиктный дольник, в котором одно из сильных мест (на 6-м слоге) не заполнено ударением.

Внутри одного метра — дольника — мы находим значительное число ритмических вариаций, то приближающих его к какому-либо более урегулированному стиху (к классическому размеру или логаэду), то более свободных. Скажем, в ранних стихах М. И. Цветаевой нередко дольник окостеневает в логаэд:

Тяжело ступаешь и трудно пьешь,
И торопится от тебя прохожий.
Не в таких ли пальцах садовый нож
Зажимал Рогожин.

Сочетание четырех- и двухиктного дольника одинаковых форм (с сильными местами на 3, 5, 8 и 10-м слогах для четырехиктного, на 3-м и 5-м для двухиктного) будет повторяться на протяжении всего стихотворения.

Однако интервалы между сильными местами могут не ограничиваться 1—2 слогами, а варьироваться для разных форм в диапазоне 0—1—2 или 1—2—3 слога. Такой стих называется тактовиком:

Летают валькирии, поют смычки.
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов,
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров.
Карету такого-то! Разъезд. Конец.
(О. Э. Мандельштам)

Это пример хорошо урегулированного тактовика, который сводится к двум формам: с сильными местами на 2, 5, 9 и 11-м слогах (строки 1, 2, 5 и 8) и на 2, 5, 8 и 10-м слогах (строки 3, 4, 6 и 7, причем только в стихе 3 нет ударения на сильном месте). Тактовик может быть и значительно более свободным:

По городу бегал черный человек.
Гасил он фонарики, карабкаясь на лестницу.
Медленный, белый подходил рассвет,
Вместе с человеком взбирался на лестницу.
(А. А. Блок)

Своеобразной формой тактовика является стих русских былин, исторических песен и литературных подражаний им. К дольнику в своем творчестве часто обращались С. Есенин, Я. Смеляков, Е. Евтушенко и многие другие.

ДРАМА

Драма (от греч. dráma — «действие») — род литературы, один из трех, наряду с *эпосом* и *лирикой*. Основу драмы, как на это указывает изначальный смысл слова, составляет действие. В этом драма близка к эпосу: в обоих случаях налицо объективное изображение жизни — через события, поступки, столкновения героев, борьбу, т. е. через явления, составляющие внешний мир. Но то, о чем в эпосе рассказывается как о совершившемся событии (или системе событий), в драме предстает в качестве живого, развертывающегося в настоящем времени (на глазах зрителя!) действия, показанного через конфликты и в форме диалога.

Из отмеченных отличий не следует делать вывод о преимуществе одного литературного рода над другим, хотя превосходство эпического произведения, охватывающего более широкий круг событий, может показаться на первый взгляд очевидным. Драма достигает эмоционального и эстетического воздействия своими, только ей присущими художественными средствами. Не имея другой возможности, кроме ремарок, говорить «от себя», драматург переносит центр тяжести на изображение самого процесса действия, делая зрителя (или читателя) живым свидетелем происходящего.

Позиция драматурга проявляется в самом принципе отбора явлений жизни для сценического действия.

Особенно сильное эмоциональное воздействие драма оказывает в том случае, если она ставится в театре, где актеры своим искусством придают драматическим персонажам облик живых людей. Перед зрителем предстает сама жизнь, только происходящие на сцене события не случаются, а разыгрываются. В театральном представлении сочетаются самые различные виды искусства: поэтическое слово и музыка, живопись и архитектура, танец и мимика и т. д. Оно — результат общих творческих усилий драматурга, актера, режиссера, художника-оформителя, музыканта, вплоть до машиниста сцены. В том, что драма выявляет заложенные в ней огромные возможности эмоционального и эстетического воздействия лишь

Эскиз И. Нивинского к спектаклю «Принцесса Турандот» по пьесе К. Гоцци (3-я студия МХТ, Москва, постановка Е. Б. Вахтангова).

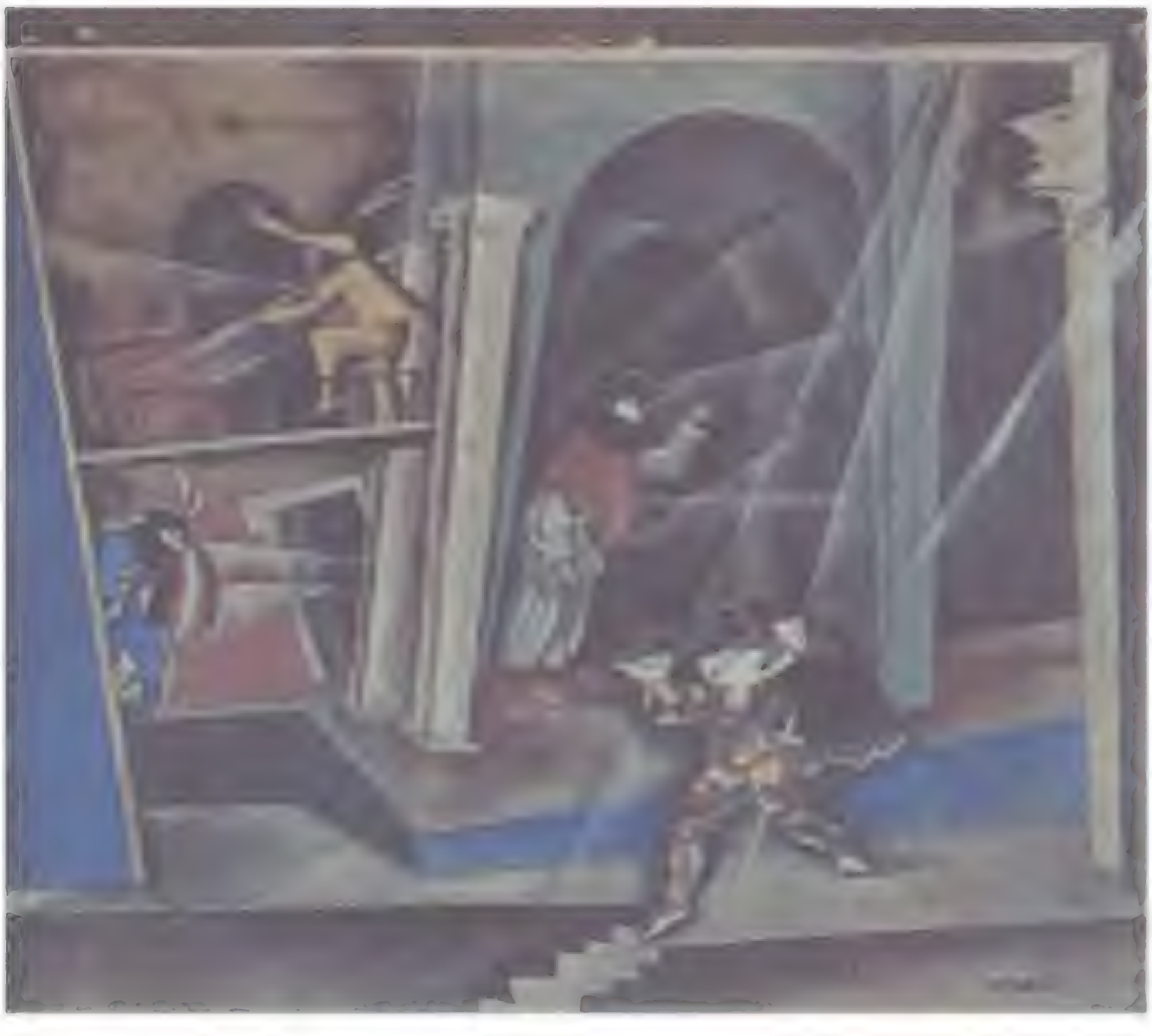
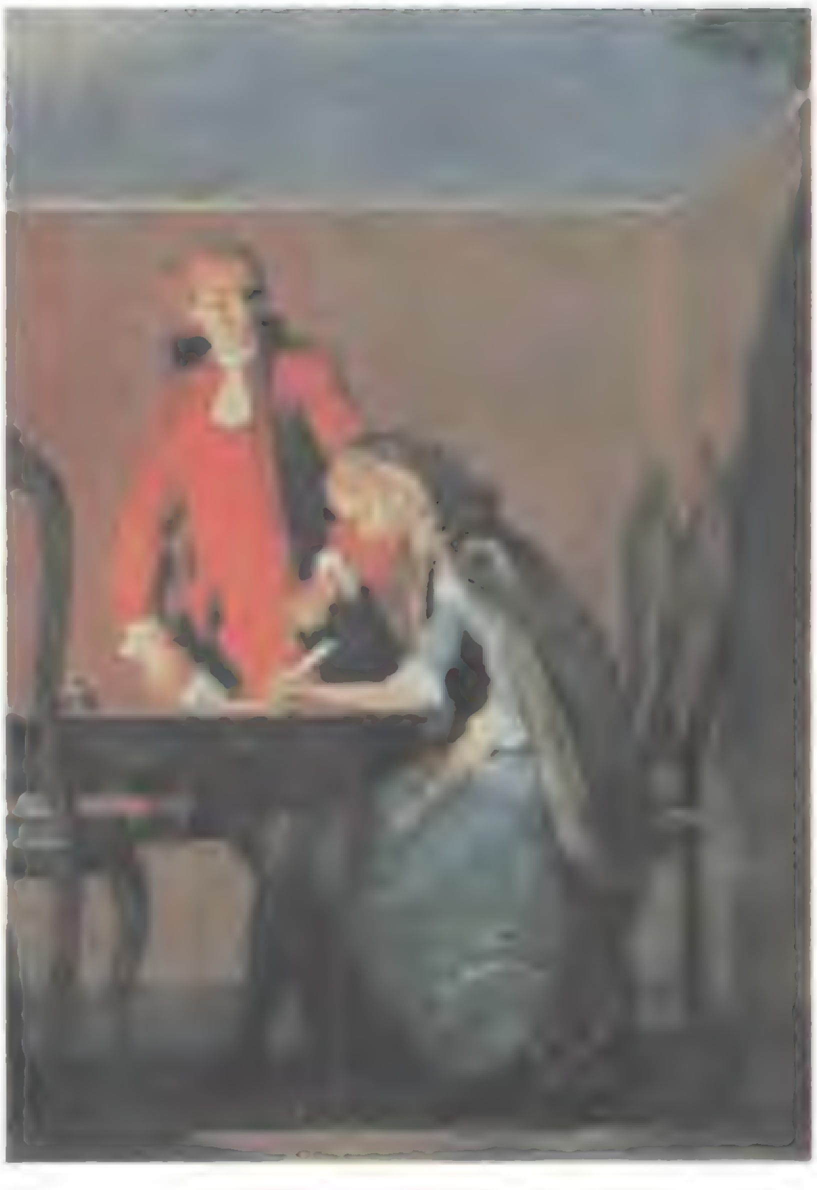


Иллюстрация Б. Дехтерева к драме Ф. Шиллера «Коварство и любовь».



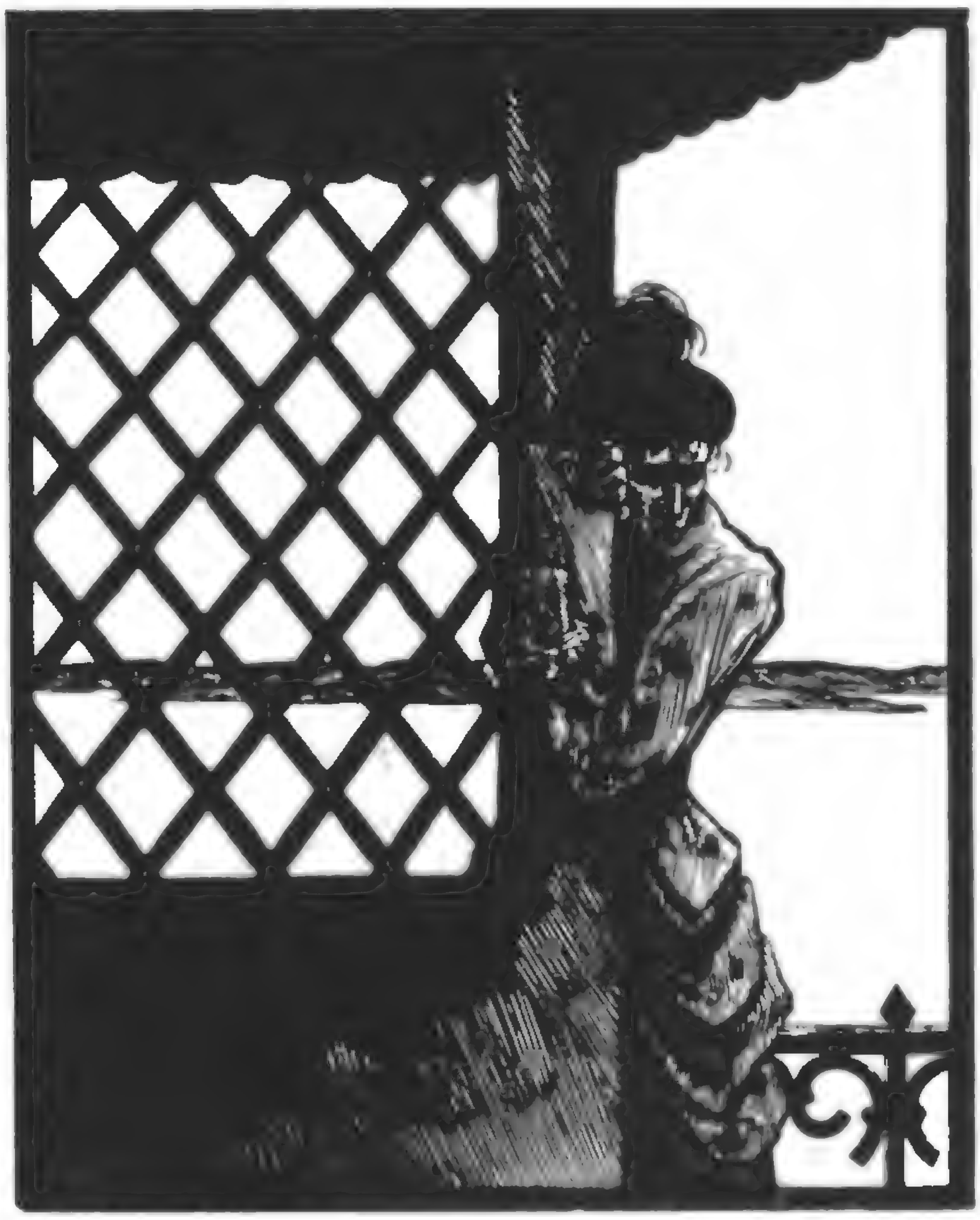


Иллюстрация Д. Бисти к драме А. Н. Островского «Гроза».

в синтезе с другими видами искусства, состоит важнейшая особенность ее как литературного рода.

Напряженность и сосредоточенность драматических характеров требуют от драматурга особой строгости в ведении сюжета: действие в драме должно быть целенаправленным, как и поведение ее героев, связным и стройным как в главных частях, так и в мельчайших деталях. Такое требование к драматическому сюжету получило название «единство действий». В. Г. Белинский указывал: «Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов(...) в ней все должно быть направлено к одной цели, к одному намерению».

Наиболее решительно на единстве действия настаивали классицисты, возводя его наряду с единством места и времени в знаменитое правило о трех единствах (см. *Классицизм*). Но единство действия в драме — это не только его логичность, стройность, как полагали классицисты, это — шире — его концентрированность, напряженность, какими бы средствами они ни достигались, в соответствии с законами сцены. Вот почему в драме наиболее последовательно прослеживается трехчленное развитие сюжета: завязка — развитие действия (включая кульминацию) — развязка. Чаще всего внешним выражением последовательности течения драматического действия является членение драмы на акты, в каждом из которых запечатлена какая-то фаза развертывающегося конфликта.

КРУЖОК ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

Обычно такой кружок организуется для ребят среднего школьного возраста. На его занятиях они учатся выразительному чтению. Работа полезна и для тех, кто захочет участвовать в кружках драматическом или литературном. Однако у кружка художественного слова есть и собственная задача: овладевая навыками выразительного чтения, по-новому открывать для себя слово, его музыку.

Попробуйте отчетливо, медленно, громко прочесть вслух пушкинские строки из «Медного всадника» о Евгении, который

...бежит и слышит за собой
Как будто грома грохотанье,
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой...

Не только аллитерации согласных, но и звучание ударных гласных передают грохот, тяжесть, грозную величавость Медного всадника. Удивительная звучность этих строк и воспринимается, и передается лучше всего через чтение вслух. Художественное чтение выявляет скрытые возможности не только стихотворного, но и прозаического текста. Убедиться в этом легко, прослушав записи таких мастеров художественного слова, как В. И. Качалов, В. Яхонтов, В. Аксенов, Д. Журавлев, С. Юрский и другие. Прослушивание записей — непременный элемент занятий. Но, конечно, чужое исполнение не пример для подражания. Каждый должен научиться читать по-своему.

Выбор прозаического или поэтического текста для чтения определяется возможностями исполнителя и его вкусами, которые могут быть и несовершенными, так что советы руководителя кружка и товарищей нередко оказываются очень полезными.

После того как текст выбран, его анализируют на занятии: разбирают содержание, смысл, а также ту психологическую основу, на которую придется опираться чтецу. Ведь ему предстоит передать в чтении чувства и мысли героев, а для этого необходимо детальное понимание отрывка.

Свои сложности есть в исполнении и стихов, и прозы. Стихи требуют чрезвычайно внимательного отноше-

Единство действия не обязательно предполагает острую интригу, стремительно развивающийся сюжет; существует множество драм, особенно в литературе XX в., в которых нет ни того, ни другого. Основоположником этой линии в драматургии по праву считается А. П. Чехов, обновивший своими пьесами «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» ведение драматургического сюжета. Но и в тех драмах, где, кажется, «ничего не происходит», единство действия соблюдается, и создается оно единством настроения, чувств, которыми живут герои. Важнейшую роль при этом играет подтекст (особым образом построенный диалог, где о самом важном и значительном умалчивается, а речь подчеркнуто касается второстепенного и несущественного; тем самым умолчания несут в себе большую поэтическую и смысловую нагрузку, чем «выговоренное», выраженное словами).

Драматургия чеховского типа убедительно обнаруживает роль слова в драме как важнейшего, наряду с действием, изобразительного средства. Организованное в диалоги драматическое слово проявляет особую активность в форме реплик, своего рода взаимных словесных ударов, которыми молниеносно обмениваются на сцене действующие лица, ведущие диалог. В драме используется стихотворная и прозаическая речь. До XVIII в., как и во всей художественной литературе, в драме преобладала стихотворная форма. Современная драма одинаково пользуется обеими формами, хотя проза, несомненно, преобладает в ней.

Отмеченные особенности драмы относятся к наиболее общим, родовым ее признакам, отличающим драму от эпических и лирических произведений. Драма подразделяется на ряд важнейших разновидностей. В зависимости от характера конфликтов, целей борьбы, которую ведут герои, от чувств, возникающих при этом у зрителя или читателя, драматические произведения делятся на *трагедии, комедии, драмы* (в узком смысле слова). В процессе длительного исторического развития каждый из названных драматических видов делится на ряд конкретных жанров: в комедии — фарс, водевиль, сатирическая, лирическая комедия и т. д. Наибольшую жанровую устойчивость проявляет трагедия, поскольку предмет ее изображения не конкретная действительность во всем многообразии, а общие проблемы бытия, нравственности, важные для человечества во все эпохи.

Особый вид драматического действия — карнавальность, представляющая важнейшее звено народной культуры: непосредственная игра толпы во время уличного карнавала, перевоплощение его участников в традиционные роли. Первоначальные карнавальные сценки имели смысл обрядов, затем приобрели чисто театральный, игровой характер. Карнавальные персонажи обычно ярко отражают типы, созданные творческой фантазией народа, а сюжеты — народное отношение к тем или иным явлениям жизни. Особенно богата жанровыми разновидностями современная драма, обнаружившая тенденцию к слиянию противоположных драматических видов (трагифарсы, трагикомедии), драмы и эпоса (различные хроники, сцены и т. д.), драмы и лирики. Современные драматурги стремятся к индивидуальной жанровой неповторимости своих пьес, поэтому окинуть общим взглядом все многообразие жанров современной драматургии не представляется возможным. Примечательно, что в ней наряду с традиционной, театральной драмой возникают целые новые отрасли: кино-, теле-, радиодраматургия.

Драма в узком смысле слова — это пьеса с острым конфликтом, который, однако, в отличие от трагического не столь возвышен, более приземлен, обычен и так или иначе разрешим. Драма соединяет в себе трагическое и комическое начала, поэтому ее часто называют средним жанром. Она воз-

ния к мелодике, к смысловой и ритмической паузам, к ритмическим перебоям, к аллитерациям — все это нужно передать в чтении. Не такое простое дело, как может показаться, и чтение прозы. Ведь жест, мимика, актерская игра, совершенно необходимые чтецу, должны быть объединены общим тоном, единой интонацией исполнения.

Занимаясь в кружке художественного чтения, вы научитесь не только слышать и передавать музыку слова, но и расставлять сложные логические ударения в тексте. В процессе подготовки отрывка углубится ваше понимание содержания литературного произведения в целом. Занятия в кружке помогут вам овладеть и основами сценической речи, что включает в себя работу над произношением, исправление речевых недостатков.

Юные чтецы смогут работать над литературными монтажами, небольшими инсценировками, проводить в кружке, в классе или в школе конкурсы чтецов.

никла в XVIII в. в просветительской драматургии (Дидро, Бомарше, Лессинг) как жанр, стремившийся преодолеть односторонность классицистической трагедии и комедии. Особый расцвет драма получила в эпоху расцвета реализма XIX в.

В русской литературе выдающиеся произведения в жанре драмы принадлежат А. С. Пушкину («Русалка»), М. Ю. Лермонтову («Странный человек», «Маскарад»), А. Н. Островскому («Гроза», «Без вины виноватые»), Н. В. Гоголю («Игроки»), А. В. Сухово-Кобылину («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина»), Л. Н. Толстому («Живой труп»), М. Горькому («Мещане», «На дне», «Враги»), Б. А. Лавреневу («Разлом»), А. Е. Корнейчуку («Платон Кречет», «Фронт»), К. М. Симонову («Русские люди»), А. Н. Арбузову («Таня», «Город на заре»), В. С. Розову («Вечно живые», «Гнездо глухаря»), М. Ф. Шатрову («Большевики», «Шестое июля», «Так победим!»), А. И. Гельману («Протокол одного заседания», «Наедине со всеми») и другим.

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Понятие «древнерусская литература» включает в себя литературные произведения XI—XVII в. К числу литературных памятников этого периода относятся не только собственно литературные произведения, но и произведения исторические (летописи и летописные повести), описания путешествий (они назывались хожениями), поучения, жития (рассказы о жизни людей, причисленных церковью к сонму святых), послания, сочинения ораторского жанра, некоторые тексты делового характера. Во всех этих памятниках имеются элементы художественного творчества, эмоционального отражения современной жизни.

Подавляющее большинство древнерусских литературных произведений не сохранило имен их создателей. Древнерусская литература, как правило, анонимна, и в этом отношении она сходна с устным народным творчеством. Литература Древней Руси рукописная: произведения распространялись путем переписки текстов. В ходе рукописного бытования произведений в течение столетий тексты не только копировались, но часто перерабатывались в связи с изменениями литературных вкусов, социально-политической ситуации, в связи с личными пристрастиями и литературными способностями переписчиков. Этим объясняется существование в рукописных списках различных редакций и вариантов одного и того же памятника. Сравнительный текстологический анализ (см. *Текстология*) редакций и вариантов дает возможность исследователям восстановить литературную историю произведения и решить, какой текст наиболее близок к первоначальному, авторскому, как он изменялся во времени. Лишь в редчайших случаях мы располагаем авторскими списками памятников, и очень часто в более поздних по времени списках доходят до нас тексты, более близкие к авторскому, чем в списках ранних. Поэтому исследование древнерусской литературы основывается на исчерпывающем исследовании всех списков изучаемого произведения. Собрания древнерусских рукописей имеются в крупных библиотеках разных городов СССР, в архивах, музеях. Многие произведения сохранились в большом числе списков, немало — в очень ограниченном. Есть произведения, представленные единственным списком: «Поучение» Владимира Мономаха, «Повесть о Горе-Злочастии» и др., в единственном списке дошло до нас и «Слово о полку Игореве», но и он погиб во время нашествия Наполеона на Москву в 1812 г.

Характерной чертой древнерусской литературы является повторяемость в разных сочинениях разного времени определенных ситуаций, характеристик, сравнений, эпитетов, метафор. Для литературы Древней Руси характерна «этикетность»: герой поступает и ведет себя так, как следует ему, по понятиям того времени, поступать, вести себя в данных обстоятельствах; конкретные события (например, битва) изображаются с употреблением постоянных образов и форм, все имеет определенную церемониальность. Древнерусская литература торжественна, величава, традиционна. Но за семьсот лет своего существования она прошла сложный путь развития, и в рамках ее единства мы наблюдаем многообразие тем и форм, изменение старых и созидание новых жанров, тесную связь развития литературы с историческими судьбами страны. Все время шла своеобразная борьба между живой действительностью, творческой индивидуальностью авторов и требованиями литературного канона.

Возникновение русской литературы относится к концу X в., когда с принятием на Руси христианства как государственной религии должны были появиться служебные и исторически-повествовательные тексты на церковнославянском языке. Древняя Русь

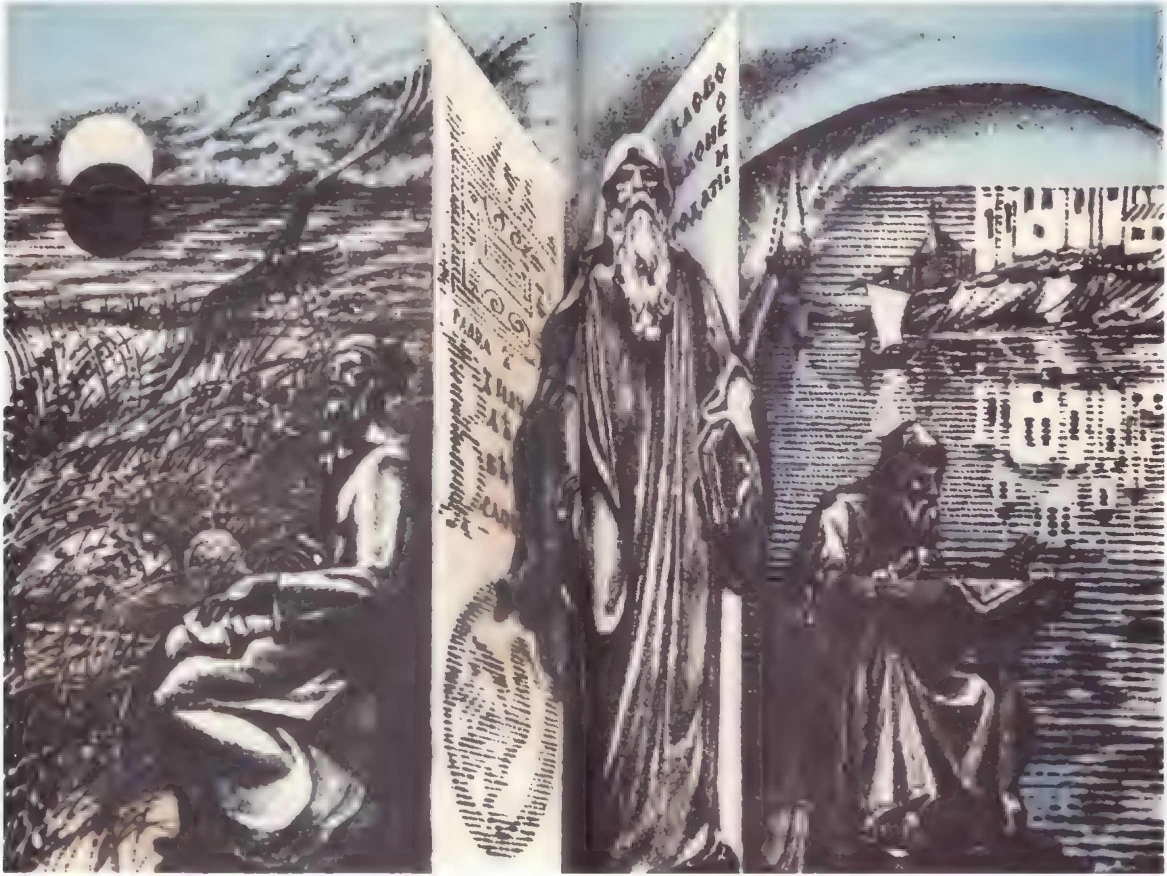
«Изборник» Святослава (1073 г.).

«Апостол». Первая русская книга, напечатанная Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем в 1564 г.

через посредство Болгарии, откуда по преимуществу шли эти тексты, сразу же приобщилась к высокоразвитой византийской литературе и литературе южных славян. Интересы развивающегося Киевского феодального государства требовали создания собственных, оригинальных произведений и новых жанров. Литература была призвана воспитывать чувство патриотизма, утверждать историческое и политическое единство древнерусского народа и единство рода древнерусских князей, обличать княжеские распри.

Задачи и темы литературы XI — начала XIII в. (вопросы русской истории в ее связи с историей всемирной, история возникновения Руси, борьба с внешними врагами — печенегами и половцами, борьба князей за киевский престол) определили общий характер стиля этого времени, названного академиком Д. С. Лихачевым стилем монументального историзма. С началом русской литературы связано возникновение русского летописания. В составе более поздних русских летописей до нас дошла «Повесть временных лет» — летопись, составленная древнерусским историком и публицистом монахом Нестором около 1113 г. В основе «Повести временных лет», в которую входят и рассказ о всемирной истории, и записи по годам о событиях на Руси, и легендарные предания, и повествования о княжеских распрях, и хвалебные характеристики отдельных князей, и осуждающие их филиппики, и копии документальных материалов, лежат еще более ранние летописные своды, до нас не дошедшие. Изучение списков древнерусских текстов дает возможность восстанавливать несохранившиеся названия литературной истории древнерусских произведений. XI в. датируются и первые русские жития (князей Бориса и Глеба, игумена Киево-Печерского монастыря Феодосия). Жития эти отличаются литературным совершенством, вниманием к насущным проблемам современности, жизненностью многих эпизодов. Зрелостью политической мысли, патриотизмом, публицистичностью, высоким литературным мастерством характеризуются и памятники ораторского красноречия «Слово о законе и благодати» Илариона (1-я половина XI в.), слова и поучения Кирилла Туровского (1130—1182). Заботами о судьбах страны, глубокой человечностью проникнуто «Поучение» великого киевского князя Владимира Мономаха (1053—1125).

В 80-х гг. XII в. неизвестный нам автор создает самое гениальное произведение древнерусской литературы — «Слово о полку Игореве». Конкретная тема, которой посвящено «Слово», — неудачный поход в 1185 г. в половецкую степь новгород-северского князя Игоря Святославича. Но автор озабочен судьбами всей русской земли, он вспоминает о событиях далекого прошлого и современности, и истинный герой его произведения не Игорь, не великий князь киевский Святослав Всеволодович, которому в «Слове» уделяется немало внимания, а русский народ, русская земля. Многими чертами «Слово» связано с литературными традициями своего времени, но, как произведение гениальное, оно отличается целым рядом черт, присущих только ему: оригинальностью переработки этикетных приемов, богатством языка, утонченностью ритмического построения текста, народностью самой своей сути и творческим переосмыслением приемов устного народного творчества, особой лиричностью, высоким гражданским пафосом. По словам К. Маркса, основная идей-

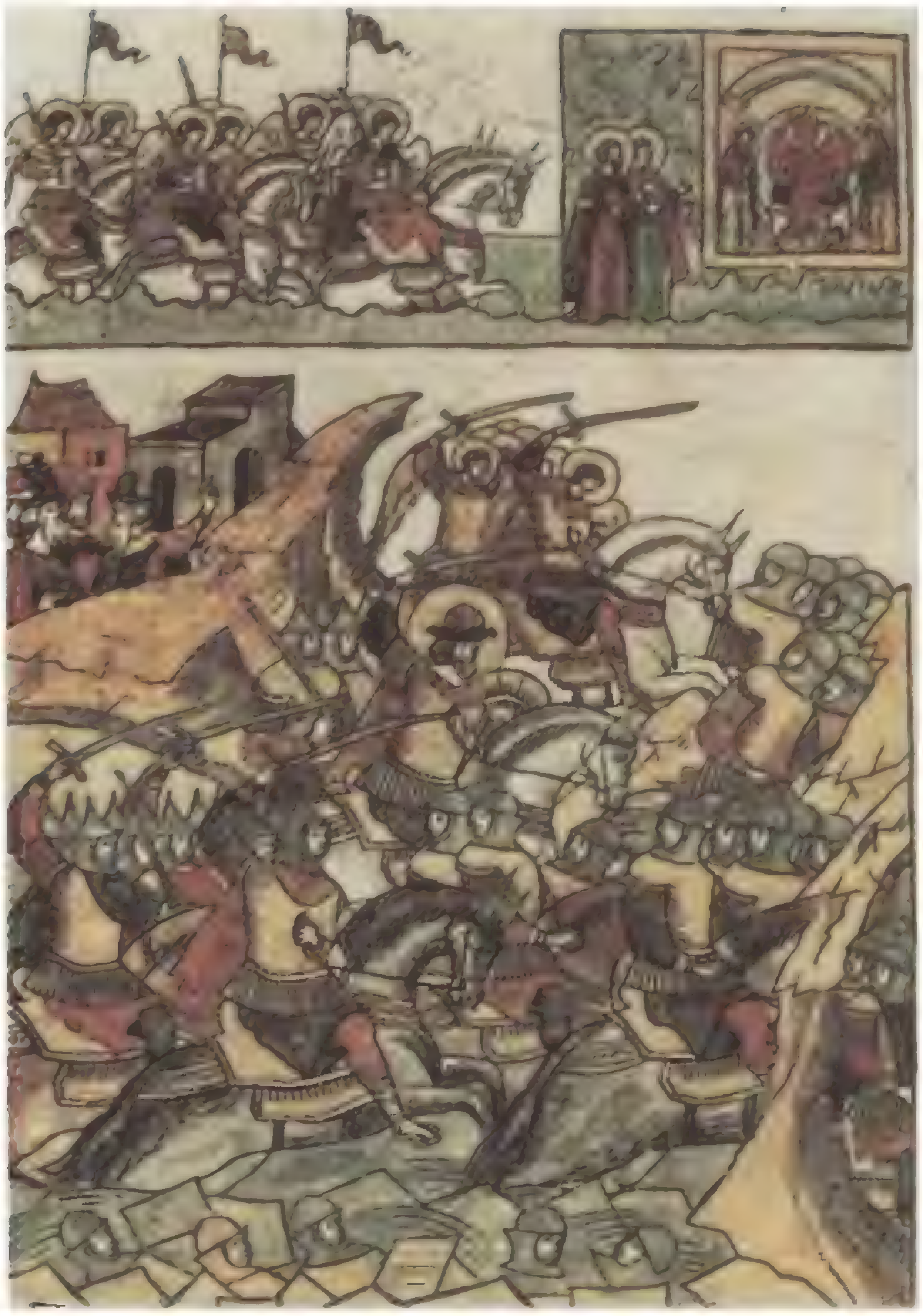

СЛОВО
О
КОНЕ
И
ДАТІ!

ная суть «Слова...» — призыв русских князей к единению как раз перед нашествием... монгольских полчищ (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 29. С. 16).

Основная тема литературы периода ордынского ига (1243 г. XIII в. — конец XV в.) национально-патриотическая. Монументально-исторический стиль приобретает экспрессивный оттенок: создаваемые в это время произведения несут на себе трагический отпечаток, отличаются лирической приподнятостью. Большое значение в литературе приобретает идея сильной княжеской власти. И в летописях, и в отдельных повестях («Повесть о разорении Рязани Батыем»), написанных очевидцами и восходящих к устным преданиям, рассказывается об ужасах вражеского нашествия и о беспредельно героической борьбе народа с поработителями. Образ идеального князя — воина и государственного деятеля, защитника русской земли — наиболее ярко отразился в «Повести о житии Александра Невского» (70-е гг. XIII в.). Поэтическая картина величия русской земли, русской природы, былого могущества русских князей предстает в «Слове о погибели Русской земли» — в отрывке из не дошедшего полностью произведения, посвященного трагическим событиям ордынского ига (1-я половина XIII в.).

Литература XIV в. — 50-х гг. XV в. отражает события и идеологию времени объединения княжеств северо-восточной Руси вокруг Москвы, образования русской народности и постепенного формирования Русского централизованного государства. В этот период в древнерусской литературе начинает проявляться интерес к психологии отдельного человека, к его духовному миру (правда, пока еще в пределах религиозного сознания), что ведет к росту субъективного начала. Возникает экспрессивно-эмоциональный стиль, характеризующийся словесной изощренностью, орнаментальной прозой (так называемое «плетение словес»). Все это отражает стремление изобразить человеческие чувства. Во 2-й половине XV — начале XVI в. появляются повести, сюжет которых восходит к устным рассказам новеллистического характера («Повесть о Петре, царевиче ордынском», «Повесть о Дракуле», «Повесть о купце Басарге и о его сыне Борзосмысле»). Значительно увеличивается число переводных памятников беллетристического характера, широкое распространение получает жанр политических легендарных произведений («Сказание о князьях владимирских»).

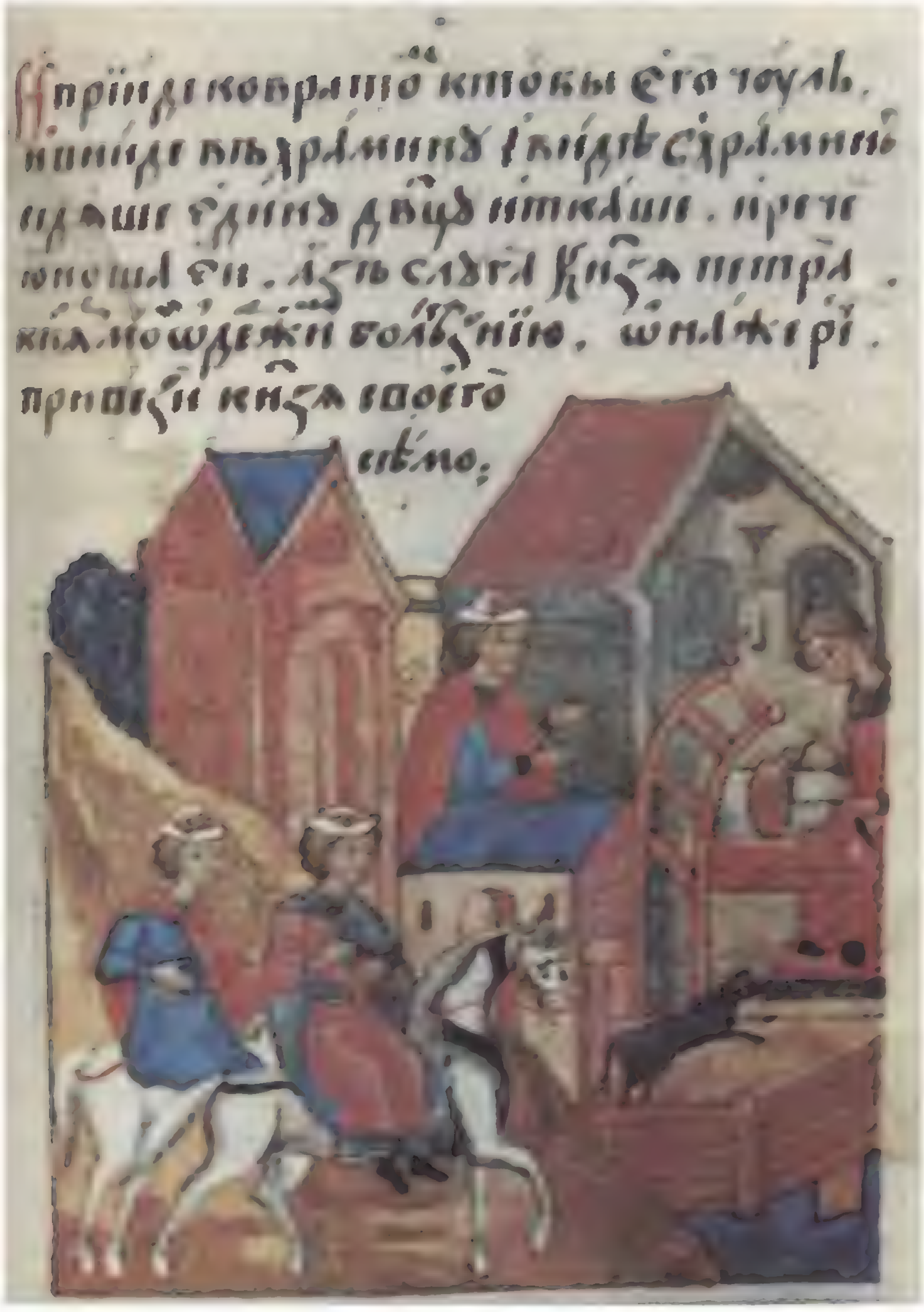
«Повесть о житии Александра Невского». Ледовое побоище. Миниатюра из Лицевого свода. XVI в.



В середине XVI в. древнерусский писатель и публицист Ермолай-Еразм создает «Повесть о Петре и Февронии» — одно из самых замечательных произведений литературы Древней Руси. Повесть написана в традициях экспрессивно-эмоционального стиля, она построена на легендарном предании о том, как крестьянская девушка благодаря своему уму стала княгиней. Автор широко использовал сказочные приемы, вместе с тем в повести остро звучат социальные мотивы. «Повесть о Петре и Февронии» во многом связана с литературными традициями своего времени и предшествующего периода, но вместе с тем опережает современную литературу, отличается художественным совершенством, яркой индивидуальностью.

В XVI в. усиливается официальный характер литературы, ее отличительной чертой становится пышность и торжественность. Широкое распространение получают произведения обобщающего характера, цель которых — регламентировать духовную, политическую, правовую и повседневную жизнь. Создаются «Великие Минеи Четьи» — 12-томный свод текстов, предназначенных для повседневного чтения на каждый месяц. В это же время написан «Домострой», в котором излагаются правила поведения человека в семье, подробные советы ведения хозяйства, правила взаимоотношений между

«Повесть о Петре и Февронии Муромских». Феврония за тканьем. Деталь иконы конца XVI— начала XVII в.



людьми. В литературных произведениях заметнее проявляется индивидуальный стиль автора, что особенно ярко отразилось в посланиях Ивана Грозного. В исторические повествования все сильнее проникает вымысел, придающий повествованию большую сюжетную занимательность. Это присуще «Истории о великом князе Московском» Андрея Курбского, нашло отражение в «Казанской истории» — обширном сюжетно-историческом повествовании об истории Казанского царства и борьбе за Казань Ивана Грозного.

В XVII в. начинается процесс преобразования средневековой литературы в литературу нового времени. Возникают новые чисто литературные жанры, идет процесс демократизации литературы, значительно расширяется ее тематика. События смутного времени и крестьянской войны конца XVI — начала XVII в. изменяют взгляд на историю и роль в ней отдельной личности, что ведет к освобождению литературы от церковного влияния. Писатели эпохи Смуты (Авраамий Палицын, И. М. Катырев-Ростовский, Иван Тимофеев и др.) пытаются объяснить деяния Ивана Грозного, Бориса Годунова, Лжедмитрия, Василия Шуйского не только проявлением божественной воли, но и зависимостью этих деяний от самого человека, его личных особенностей. В литературе возникает представление о формировании, изменении и развитии человеческого характера под влиянием внешних обстоятельств. Литературным трудом начинает заниматься более широкий круг лиц. Рождается так называемая литература посада, которая создается и бытует в демократической среде. Возникает жанр демократической сатиры, в которой осмеиваются государственные и церковные порядки: пародируется судопроизводство («Повесть о Шемякином суде»), церковная служба («Служба кабаку»), священное писание («Повесть о крестьянском сыне»), делопроизводственная канцелярская практика («Повесть о Ерше Ершовиче», «Калязинская челобитная»). Изменяется и характер житий, которые все в большей степени становятся реальными жизнеописаниями. Наиболее замечательным произведением этого жанра в XVII в. является автобиографическое «Житие» протопопа Аввакума (1620—1682), написанное им в 1672—1673 гг. Оно замечательно не только своим живым и ярким рассказом о суровом и мужественном жизненном пути автора, но столь же ярким и страстным изображением социальной и идеологической борьбы своего времени, глубоким психологизмом, проповедническим пафосом, сочетающимся с полной откровения исповедальностью. И все это написано живым, сочным языком, то высоким книжным, то ярким разговорно-бытовым.

Сближение литературы с бытом, появление в повествовании любовной интриги, психологических мотивировок поведения героя присущи ряду повестей XVII в. («Повесть о Горе-Злочастии», «Повесть о Савве Грудцыне», «Повесть о Фроле Скобееве» и др.). Появляются переводные сборники новеллистического характера, с краткими назидательными, но вместе с тем анекдотически-занимательными рассказами, переводные рыцарские романы («Повесть о Бове-королевиче», «Повесть о Еруслане Лазаревиче» и др.). Последние на русской почве приобрели характер оригинальных, «своих» памятников и со временем вошли в лубочную народную литературу. В XVII в. развивается стихотворство (Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Карион Истомин и другие). В XVII в. завершилась история великой древнерусской литературы как явления, которому были присущи единые принципы, претерпевавшие, правда, определенные изменения. Древнерусская литература всем своим развитием подготовила русскую литературу нового времени.

Ж, З

ЖАНР

Жанром называется исторически складывающийся и развивающийся тип художественного произведения.

Духовно-творческая деятельность человека, культура, письменность неизменно облекаются в устойчивые жанровые формы. Все, что мы пишем: дневник, письмо, школьное сочинение, доклад, заметка в стенгазету — все это определенные жанры со своими законами и требованиями. Написать какой бы то ни было текст вне жанра попросту невозможно. Допустим, вы берете чистый лист бумаги и наносите на него несколько фраз, фиксирующих ваши впечатления или раздумья. Ни о каких жанрах вы в этот момент не думали, никаких специальных литературных задач перед собой не ставили, но эта отрывочная запись помимо вашей воли имеет некоторое отношение к определенному жанру — прозаическому фрагменту (он был широко представлен у немецких романтиков, а в наше время встречается в книге советского писателя Ю. К. Олеши «Ни дня без строчки»). Отсюда, конечно, вовсе не следует, что ваша фрагментарная запись — литературное произведение. У фрагмента как художественного жанра свобода и глубина суждения должны сочетаться с виртуозной отточенностью выражения. Дело в другом — в цепкости и властности жанровых традиций: они дают возможность каждому, кто берется за перо, выбрать подходящий угол зрения, и в то же время они предъявляют к каждому автору строгий счет, напоминая ему о высоких образцах, о примере предшественников.

Слово «жанр» в переводе с французского означает «род», и в прежние времена жанрами именовали *эпос, лирику* и *драму,* которые сегодня принято считать категориями именно родовыми (см. *Роды и виды литературы*). Понятие «жанр» стало тождественным понятию «вид» (см. *Роды и виды литературы*). В одни литературные периоды писатели придают проблемам жанра повышенное значение и жанровая теория идет рука об руку с практикой: так было, например, в эпоху *классицизма* с его строгой иерархией литературных видов и системой творческих инструкций по каждому из них. В другие времена о жанрах думают и говорят меньше, хотя развитие их не прекращается и не замедляется.

Двумя важнейшими условиями существования жанра являются его долгая, прочная литературная память и его непрерывная историческая эволюция. Казалось бы, немного внешнего сходства между «Медным всадником» А. С. Пушкина, «Соловьиным садом» А. А. Блока и «Василием Теркиным» А. Т. Твардовского, но между этими произведениями есть связь в самом способе построения, в способе отражения и преломления действительности, поскольку принадлежат они к одному жанру — *поэме.* Бывают жанровые переклички неожиданные, связующие нити не сразу заметные, но тем не менее прочные. Так, *роман* Н. Г. Чернышевского «Что делать?», проектирующий будущее идеальное общество (описание мастерских, четвертый сон Веры Павловны), исторически восходит к традиции утопического романа эпохи Возрождения («Утопия» Т. Мора, «Город солнца» Т. Кампанеллы и др.). А сатирические главы романа очень напоминают ренессансные памфлеты: недаром одну из глав Чернышевский назвал «Похвальное слово Марье Алексеевне» по аналогии с «Похвалой Глупости» Эразма Роттердамского. Жанр *оды,* казалось бы окончательно оставленный русской поэзией в начале XIX столетия, возрождается у В. В. Маяковского, одно из стихотворений которого так и называется — «Ода революции». И дело здесь не столько в субъективных намерениях авторов, сколько в объективно существующей «памяти жанра» (выражение советского литературоведа М. М. Бахтина). Жанры не умирают, никогда не уходят в прошлое безвозвратно, они лишь могут отступить, уйти на запасной путь, причем возможность возвращения для них всегда открыта — если этого потребует время, потребует логика литературного развития.

Каждый жанр — живой, развивающийся организм, непрерывно эволюционирующая система (на это указал в своих работах Ю. Н. Тынянов). Все литературные жанры вместе образуют целостную систему, демонстрирующую богатство возможностей художественного слова в творческом пересоздании действительности. В этой системе каждое звено незаменимо. Поэтому нельзя возвышать одни жанры над другими, и мировая литература постепенно отказалась от иерархий жанров, от деления их на «высокие» и «низкие». Полушутливый афоризм Вольтера «Все роды поэзии хороши, кроме скучного», по-видимому, навсегда останется верным для культуры.

Жанры участвуют в своеобразном обмене творческим опытом. Это для литературы и естественно, и плодотворно. Многие произведения сочетают в себе черты разных жанров, границы между литературными видами делаются порой подвижными, открытыми, но центр каждого из них обнаружить можно в любое время.

Процесс взаимодействия жанров оживляется в периоды обновления всей литературы. Так было, например, в пору формирования и расцвета русского *реализма* XIX в., когда А. С. Пушкин создает произведение необычного, экспериментального жанра — роман в стихах, когда в прозе нет жестких границ между рассказом и повестью, между повестью и романом. Л. Н. Толстой писал: «Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Ф. М. Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести». По этой причине автор «Войны и мира» отказывался отнести свое произведение к какому-либо традиционному жанру: «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника».

Но тем не менее «Война и мир» вовсе не осталась за пределами системы жанров. Сам Толстой позднее говорил, что она «вроде Илиады», чувствуя причастность своего произведения к древней традиции эпопеи. Со временем ученые пришли к выводу о двужанровой природе этого произведения и определили его как роман-эпопею: это оказалось возможным еще и потому, что «нестандартная» «Война и мир» положила начало новой

«ВОЙНА И МИР» ЛЬВА ТОЛСТОГО В ЧТЕНИИ СОВРЕМЕННИКОВ АВТОРА

Если бы когда-нибудь удалось запечатлеть чувства и мысли людей, возникшие при чтении великих книг или сразу после этого, они бы с необыкновенной силой подтвердили слова А. К. Толстого о том, что «искусство... есть ступень к лучшему миру» и что «назначение поэта — не приносить людям какую-нибудь непосредственную пользу», но внушать «им любовь к прекрасному», а она «сама найдет себе применение...». Великие произведения переворачивают душу, оставляя в ней неизгладимый след. И некоторые читатели донесли до нас всю мощь такого воздействия. Русский историк и писатель М. П. Погодин, например, не мог держать в себе ту бурю чувств, которую вызвала у него «Война и мир».

«Читаю, читаю — изменяю и Мстиславу, и Всеволоду, и Ярополку, вижу, как они морщатся на меня, досадно мне, — а вот сию минуту дочитал до 149 стр. третьего тома и просто растаял, плачу, радуюсь.

Где, как, когда всосал он в себя из этого воздуха, которым дышал в разных гостиных и холостых военных компаниях, этот дух и прочее. Славный вы человек, прекрасный талант!.. Я боюсь за Наташу (она до сих пор понравилась мне больше всех), чтобы не случилось с ней чего, чтоб не испортилась она! Я стал бы бояться и за вас. Но, кажется, вы уже на другом берегу.

Весь этот мир для меня совершенно непонятный, хоть я и вижу, что он дагерротипически верен: что за страшная пустота, какое колобродство в мыслях и чувствованиях!..

...А ведь все это прекрасные, добрые люди, с такими движениями, каких нет, кажется, нигде... Все они могли бы... Да куда же меня бросило! Вот как вы меня взволновали... Мне под 70, а чувствую я, что теперешние мои слезы те же, что были в 1809 году, когда я читал «Марьину рощу» Жуковского и когда приходили меня смотреть и слушать соседи».

На следующий день Погодин продолжает письмо:

«Четверг. Утро. А все читаю... Прекрасно, прекрасно /.../

Послушайте — да что же это такое! Вы меня измучили. Принялся опять читать... и дошел... И что же я за дурак! Вы из меня сделали Наташу на старости лет, и прощай все Ярополки! Присылайте же, по крайней мере, Марью Дмитриевну какую-нибудь, которая отняла бы у меня ваши книги, посадила бы меня за мою работу.

Четверг. Вечер.

— Ах — нет Пушкина! Как бы он был весел, как бы он был счастлив и как бы стал потирать себе руки. Целую вас за него и за всех наших стариков. Пушкин — и его я понял теперь из вашей книги яснее, что за мельница — святая Русь, которая все перемалывает. Кстати, любимое его выражение: все перемелется, мука будет».

жанровой традиции (романы-эпопеи Дж. Голсуорси, М. А. Шолохова и др.).

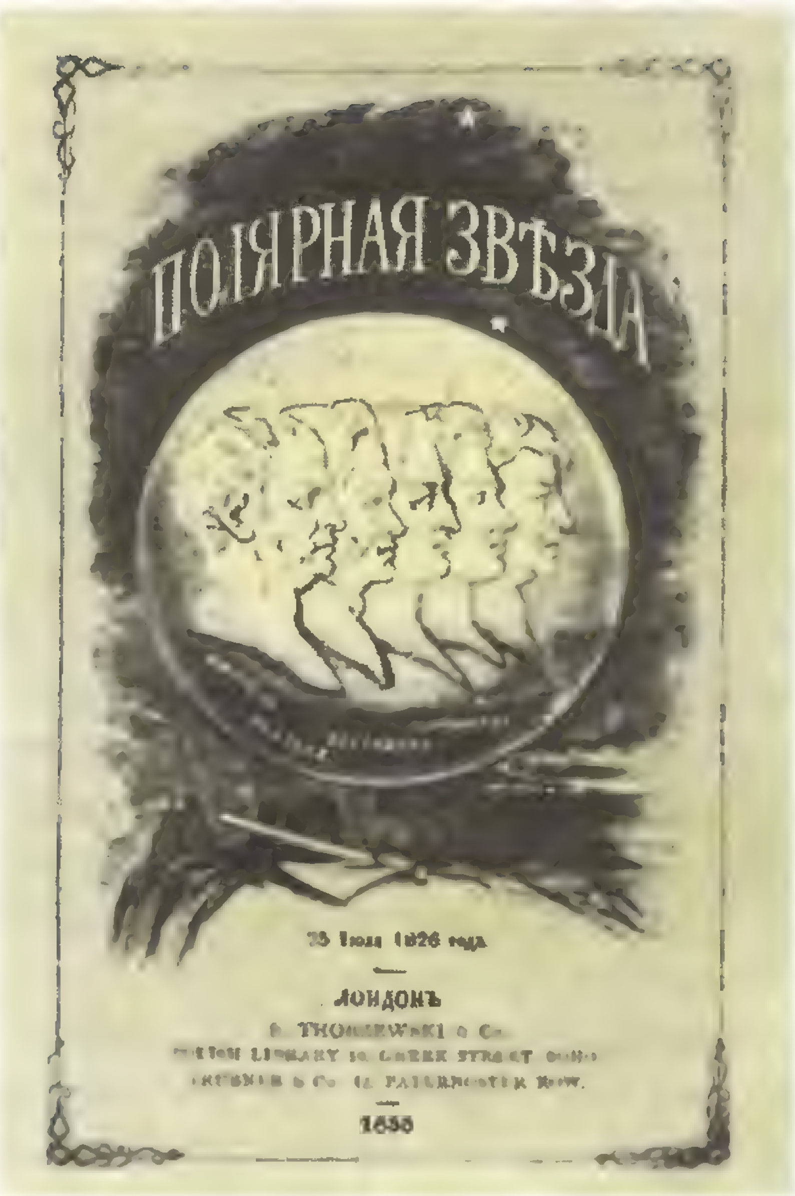
Часто авторы сопровождают свои произведения жанровыми характеристиками, давая вслед за названием подзаголовок: «роман», «повесть», «комедия» и т. п. В некоторых случаях такие подзаголовки расходятся с общепринятыми представлениями о жанрах. Так, неожиданным оказалось слово «поэма» после заглавия «Мертвые души», подзаголовок «комедия» в чеховской «Чайке». Как быть в таких случаях? Прежде всего, надо учитывать, что авторское определение носит не абстрактно-научный, а творчески-художественный характер, такие подзаголовки входят в состав художественных текстов произведений. Смотря на предмет сугубо научно, мы можем дать таким произведениям другие определения: «Мертвые души» назвать сатирической эпопеей, а «Чайку» — драмой. Но это не освобождает нас от необходимости серьезных раздумий о том, почему авторы назвали свои произведения поэмой и комедией. Зато в процессе таких раздумий мы приближаемся к сути произведений.

И вообще, теория жанров нужна нам вовсе не для того, чтобы наклеивать на произведения готовые ярлычки: «рассказ», «элегия», «трагедия» и т. п. Наша задача — конкретно разбираться, что́ в произведении обусловлено «памятью жанра» и какие новые возможности жанра открыты писателем. Мы должны уметь обнаруживать в некоторых произведениях сочетание признаков различных литературных видов. А главное — видеть и чувствовать, как природа жанра проявляется в сюжете, в образной системе, в стиле, в едином, многозначном и неповторимом смысле художественного создания.

ЖУРНАЛЫ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ

Литературно-художественные журналы в России начали выходить во второй половине XVIII в. Критические, сатирические тенденции русской литературы, традиции выступлений против самодержавия и крепостного права закладывались в журналах Н. И. Новикова «Трутень» (1769—1770), «Живописец» (1772—1773), а также И. А. Крылова «Почта духов» (1789—1794), «Зритель» (1792—1825) и «Санкт-Петербургский Меркурий» (1793—1825). В альманахах «Полярная звезда» (1823) А. А. Бестужева и К. Ф. Рылеева и «Мнемозина» (1824) В. К. Кюхельбекера и В. Ф. Одоевского нашли отражение идеи декабристов. Во второй период освободительного движения в России журналы «Современник» (1847—1866) и «Отечественные записки» (1868—1884) становятся органами русской революционной демократии. Вольное русское слово, вырвавшееся из оков цензуры, звучит в издаваемых А. И. Герценом и Н. П. Огаревым за границей альманахе «Полярная звезда» (1855—1862, 1868). Влияние журналов на развитие литературы, на утверждение принципов критического реализма было огромно. С их страниц звучало слово В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова. В них печатались произведения Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Г. И. Успенского и многих других писателей. «Современник» и «Отечественные записки» вели непримиримую борьбу с реакционерами и либералами, оказывая огромное влияние на всю общественную жизнь, сплачивая силы демократии.

Журнал А. И. Герцена и Н. П. Огарева «Полярная звезда».



Лучшие традиции русской журналистики были унаследованы советскими журналами, которые являются одним из основных видов периодических изданий в СССР.

Журналы — периодически выпускаемые объемные издания. Они дают возможность более подробно и за более значительные сроки, чем газета, охватить события современной общественной, политической, культурной и научной жизни, помещать обширные научные статьи, художественные произведения большого объема. Журнал — важное явление общественно-политической жизни, он проводит определенную идеологическую линию. Коммунистическая партия постоянно уделяет серьезное внимание работе газет и журналов, настоятельно требует, чтобы публикуемые в них материалы находились на высоком идейном уровне. Огромную роль в воспитании и просвещении играют литературно-художественные журналы, которые, как правило, являются и общественно-политическими, публицистика занимает в них важное место.

Журналы, предназначенные для различных кругов читателей, позволяют быстро и значительными тиражами издавать и популяризировать новые произведения художественной литературы. Литературно-критические статьи журналов приобщают массового читателя к научной трактовке произведений, способствуют развитию его литературного вкуса.

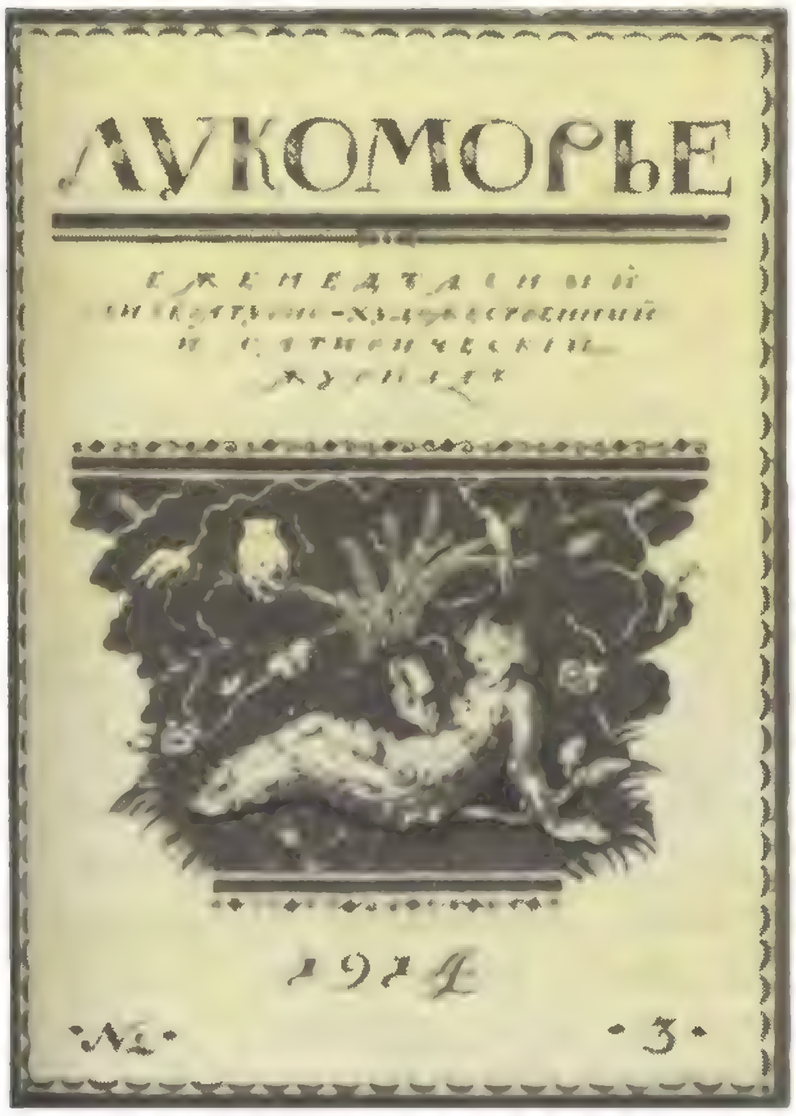
Статьи, критические обзоры, рецензии и аннотации ориентируют читателей в мире книжных новинок, часто впервые оценивают и истолковывают новые произведения. В журналах проводится обсуждение проблем развития литературы с участием писателей, критиков, литературоведов.

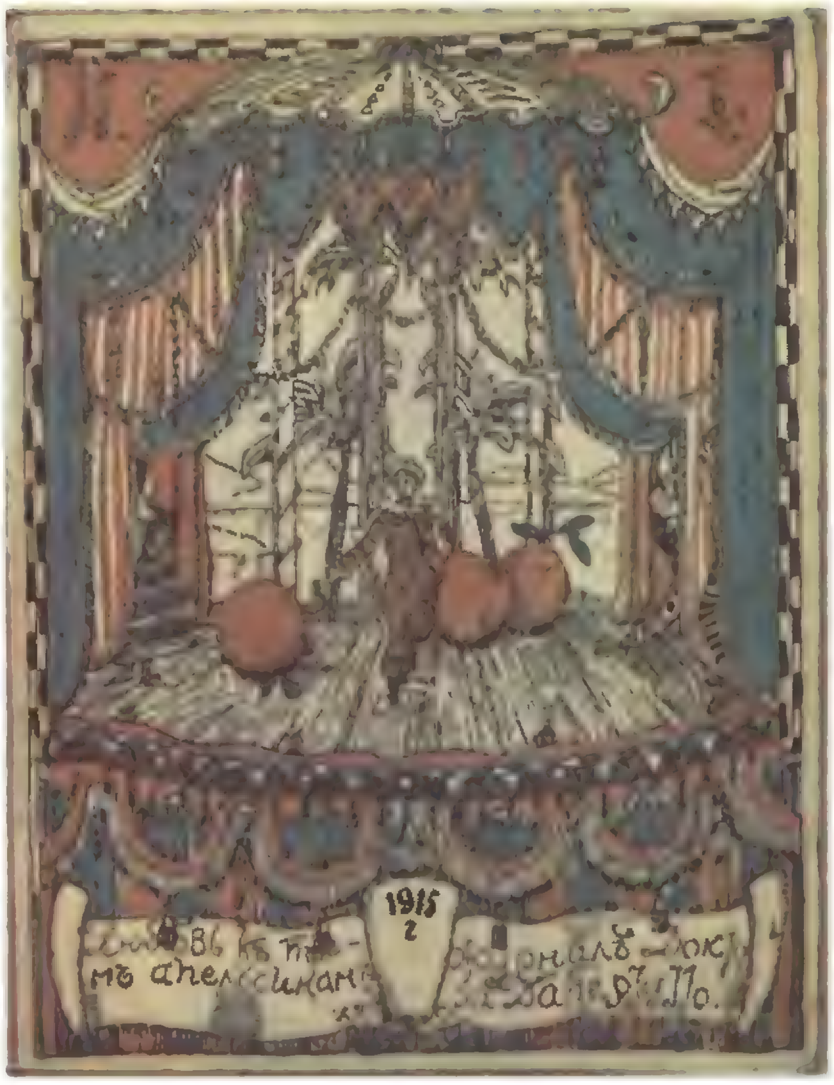
Популярностью у советской молодежи пользуется орган Союза писателей РСФСР «Наш современник». Романы, повести, стихи, очерки, литературно-критические и публицистические статьи, рецензии на новые книги помещают журналы «Новый мир», «Москва», «Нева», «Октябрь», «Знамя», ориентированный на издание произведений зарубежной литературы журнал «Иностранная литература» и пропагандирующий творчество народов нашей страны журнал «Дружба народов». Признание получили издаваемые с начала 20-х гг. журнал для молодежи «Молодая гвардия» и журнал военно-патриотической тематики «Звезда». В союзных республиках выходят известные во всей стране литературно-художественные журналы «Витчизна» (УССР), «Полымя» (БССР), «Жулдыз» (КазССР), «Звайгзне» (ЛатвССР) и др.

Журналы помещают работы молодых, начинающих писателей, создают возможности для их творческого роста. Очень многие произведения, впервые появившиеся на страницах журналов, вошли затем в золотой фонд советской литературы. Например, в журнале «Новый мир» печатались «Жизнь Клима Самгина» А. М. Горького и «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Цусима» А. С. Новикова-Прибоя, «Первые радости» К. А. Федина, «Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского, «Гидроцентраль» М. С. Шагинян, «Вольница» Ф. В. Гладкова и др.

Наряду с журналами литературно-художественными существуют журналы литературно-критические. В настоящее время в Советском Союзе выходят в свет издания литературоведческого и литературно-критического профиля: «Вопросы литературы», «Литературное обозрение», «Русская литература», «Литературная учеба», «Филологические науки», «Известия Отделения литературы и языка АН СССР», «Вестник Московского университета», «Рядяньско литературознавство» (г. Киев).

Журнал — школа не только для писателей, но и для начинающих критиков и литературоведов, которые получают трибуну для оперативных выступлений по важным проблемам литературной жизни перед широкими кругами читателей.





Слева:
Журнал «Лукоморье».
Справа:
Журнал В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам».

ЗАГАДКА

Загадка — жанр творчества всех народов Земли, восходящий к глубокой древности. Загадка — испытание сообразительности отгадывающего. Понятие «загадка» происходит от древнерусского глагола «гадати» — «думать», «рассуждать»; отсюда «гадание» — «раскрытие скрытого».

В основе многих загадок лежит *метафора*. Эту особенность подметил еще Аристотель, по определению которого «загадка — хорошо составленная метафора». Однако метафоричность не обязательное условие жанра: ряд загадок построен на образном определении тех или иных признаков неназванного предмета. Иногда загадка представляет собой прямо поставленный вопрос, часто шутливого, юмористического характера. Чаще всего иносказание переносит предмет в совершенно иную сферу, ему не свойственную: «Белое поле, черное семя; кто его сеет, тот разумеет» (книга, письменная речь), «Поле не меряно, овцы не считаны, пастух рогат» (небо, звезды, луна), «Кланяется, кланяется, придет домой — растянется» (топор), «Что с земли не подымешь?» (тень).

Иллюстрации В. Конашевича к загадкам К. И. Чуковского.

Ученые предполагают, что появление загадок связано с целой системой запретов, существовавших для древнего человека. Существовали, например, охотничьи запреты, основанные на уверенности, что животные понимают язык человека и могут помешать успешной охоте. Уходя на промысел, наши далекие предки не говорили о своих намерениях; не называли зверей и орудий охоты, заменяя их иносказаниями. Знание условного языка рода было необходимо для принятия нового члена в семью, что видно в некоторых моментах старинного свадебного обряда.

Один из древнейших фольклорных мотивов, встречающийся еще в античной мифологии, связан с необходимостью отгадать три загадки под страхом смерти. Таков, например, известный миф об Эдипе и Сфинксе. Этот мотив можно услышать и в восточной литературе, и в произведениях европейских писателей средневековья. Фабула знаменитой сказки для театра «Принцесса Турандот», написанной в XVI в. Карло Гоцци, восходит к этому традиционному мотиву.

Русские народные сказки сохранили в своем тексте загадки, задаваемые их персонажами друг другу. Эти материалы позволяют нам иметь представление о форме самых древних загадок, созданных, быть может, еще в дописьменные времена. Так, в сказке «Царевна, разрешающая загадки» Иван-дурак, приехавший с благословения отца жениться на принцессе, задает ей такую загадку: «Ехал я к вам, на дороге вижу зло, взял его да злом и ударил, зло от зла и умерло». (По дороге во дворец Иван повстречался со змеей и заколол ее копьем.) В другой сказке умный солдат с помощью хитроумной загадки добыл православному царю басурманское царство, а сам в награду был пожалован чином полковника. Приехав к королю, солдат вспоминает о своих приключениях: «Вздумал добрый молодец, как от единого стакана две лошади пали, от двух лошадей шесть ворон издохли, от шести ворон двенадцать разбойников померли, и стал загадывать загадку: «Один двоих, двое шестерых, а шестеро двенадцать». В третьей сказке находчивый купец с помощью загадки, которую не сумела разгадать злая старуха, приумножил свои богатства и стал жить припеваючи. Приведенные приемы взяты из сказок, записанных знаменитым собирателем народного фольклора *А. Н. Афанасьевым,* и представляют собой лишь малую часть разнообразного цикла сказок, повествовательный стержень которых основан на задавании и отгадывании различными героями загадок.

Метафорическая, «загадочная» речь звучит и в старинных обрядах. Например, когда сваты приходят в дом невесты, ее родители притворяются непонимающими и спрашивают: «Да кто же вы такие?», на что следует традиционный ответ сватов: «Мы охотники, ездили ловить лисиц, перепелиц и красных девиц... И нам показалось, что сюда будто бы шмыгнула лисичка». Обряд превращается в веселый диалог, сверкающий драгоценными камешками образной народной речи.

Обычно народная загадка отличается предельной краткостью и заключает в себе скрытый вопрос: кто это? или что это? «Что

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ АФАНАСЬЕВ (1826—1871)

В историю науки А. Н. Афанасьев вошел как крупнейший теоретик фольклора и издатель памятников народного поэтического творчества. Поистине всенародную известность принес ему сборник «Народные русские сказки», первое издание которого выходило отдельными выпусками с 1855 по 1864 г. (всего вышло 8 выпусков). В дальнейшем сборник неоднократно переиздавался (последнее издание вышло в академической серии «Литературные памятники» в 1984—1985 гг. в трех томах). Его художественная и научная ценность состояла прежде всего в том, что он содержал подлинно народные сказки, записанные с сохранением всех особенностей народной речи. Это был первый в России свод всех известных тогда материалов, собранных в различных районах страны и снабженных обширными комментариями. «Народные русские сказки» Афанасьева до сих пор остаются одним из самых популярных и читаемых фольклорных собраний. Для специалистов они являются незаменимым источником при изучении не только устного народного творчества, но и народного быта, всей народной художественной культуры.

В 1859 г. А. Н. Афанасьев издал сборник «Народные русские легенды», вызвавший переполох среди духовенства. Книга была запрещена, а цензор, пропустивший ее в печать, уволен. В 1870 г. вышел подготовленный Афанасьевым сборник «Русские детские сказки». В 1872 г., уже после смерти Афанасьева, за границей было осуществлено издание сборника «Русские заветные сказки». Все эти издания должны были, по замыслу Афанасьева, составить своеобразную энциклопедию народного мировоззрения. Такой энциклопедией они и являются.

Как исследователь фольклора Афанасьев принадлежал к так называемым «младшим мифологам», развившим идеи Ф. И. Буслаева и западноевропейских ученых о мифе как основе всей народной художественной культуры. По-своему разрабатывая мифологическую теорию, Афанасьев впервые в русской науке связал вопрос о происхождении древних мифических представлений с развитием языка и мышления. В основе большинства мифов, считал он, лежит олицетворение человеком стихийных сил природы — грозы, грома, молнии, ветра, туч и т. д. Эти древние мифы не прошли бесследно. Значение их в истории народной культуры было весьма велико. Не только суеверные представления, но и вообще все поэтическое творчество индоевропейских народов, полагал Афанасьев, развилось из древнейших мифов. Древнюю мифологическую основу ученый видел в былинах, сказках, песнях, пословицах, загадках, приметах. Многочисленные работы Афанасьева в области народной поэзии и мифологии в переработанном виде вошли в его трехтомное исследование «Поэтические воззрения славян на природу» (1866—1869). По богатству исследуемого материала и глубине проникновения в сложный мир духовной жизни народа этот труд не имеет себе равных не только в русской, но и европейской науке. Книга оказала заметное влияние на творческую практику П. И. Мельникова-Печерского, С. А. Есенина и других художников слова.

Афанасьев много занимался вопросами истории культуры и литературы. Ему принадлежит ряд исторических сочинений, статей о русских сатирических журналах XVIII в., о Н. И. Новикове, Д. И. Фонвизине и других. В 1859—1860 гг. он издавал журнал «Библиографические записки».

краше света белого?» (солнце), «Что у нас чаще леса?» (звезды). Иногда вопрос носит шутливый или саркастический характер: «Когда дурак умен бывает?» (когда молчит). Загадки в огромном своем большинстве рифмованы или ритмизованы. В некоторых загадках рифмуется с загадкой отгадка: «Что в избе Самсон?» (заслон). Приведенный пример — свидетельство еще одной особенности многих загадок: собственные имена заменяют собой предмет крестьянского быта. Во многих загадках создается звуковой образ с помощью аллитераций (см. *Звуковая организация стиха*): «Вверх бурды, вниз бурды, по тем бурдам вели бурды» (тканье).

Издревле загадка служила одним из средств передачи опыта и знаний от старшего поколения к младшему: дети, молодежь познавали окружающий мир через поэтические произведения — загадки. Они были неотъемлемой частью народной педагогики, средством воспитания остроумия, сообразительности, воображения, образного мышления. Игровой характер подобного метода обеспечил его популярность и в общении родителей с детьми разного возраста, и на молодежных посиделках, где в долгие зимние вечера звучали песни, прибаутки, загадывались друг другу загадки. Здесь же устраивались и состязания по составлению загадок, приобщавшие собравшихся к народным поэтическим традициям, побуждавшие к творчеству.

Загадки печатаются в детских журналах, букварях, книгах для чтения, ими широко пользуются учителя, стремясь развить образное мышление, находчивость, приобщить детей к сокровищам народного творчества.

Современные детские поэты создают новые загадки. Жанр фольклорный стал жанром профессиональной поэзии, отражающей новые явления, предметы. Мастером литературной загадки был выдающийся советский поэт С. Я. Маршак, автор книги «Сказки, песни, загадки». Большой раздел ее составляют стихотворения-загадки, без которых не обошлось детство многих поколений наших современников. Кто из нас не запомнил навсегда:

Держусь я только на ходу,
А если стану, упаду.
(Велосипед)

Загадка всегда реагировала на все новое, что появлялось в окружающем человека мире. Поэтому и она сохраняется по сей день, хотя и в измененном внешне виде, как один из популярных жанров литературного творчества.

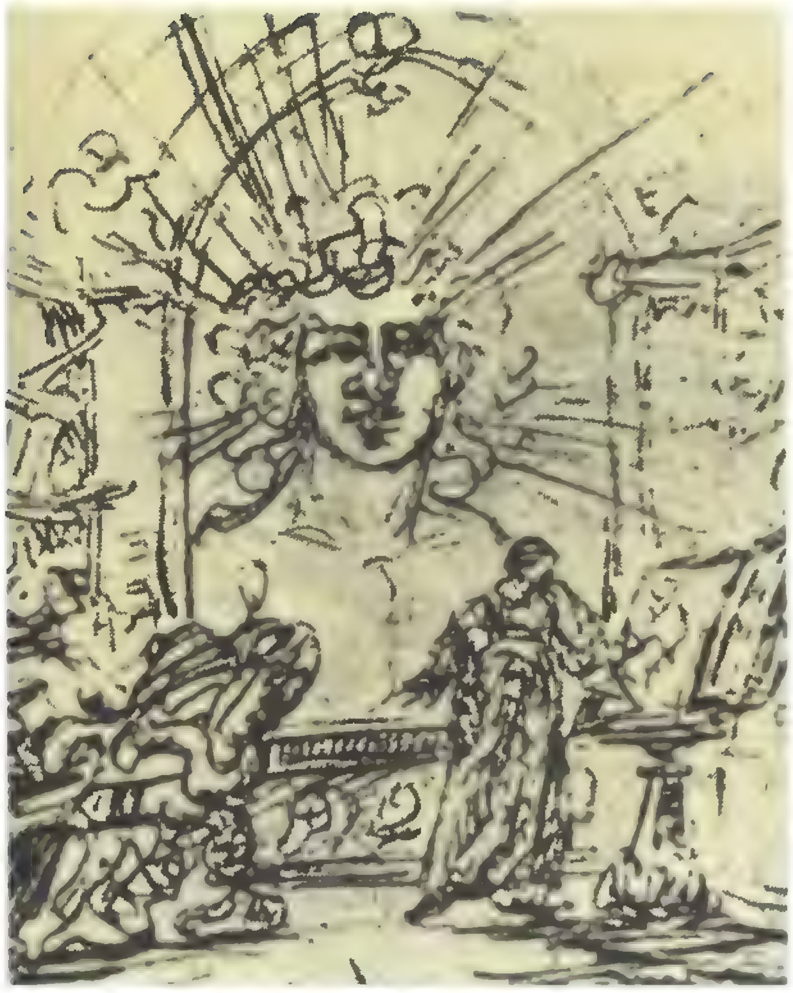
ЗАМЫСЕЛ И ВОПЛОЩЕНИЕ

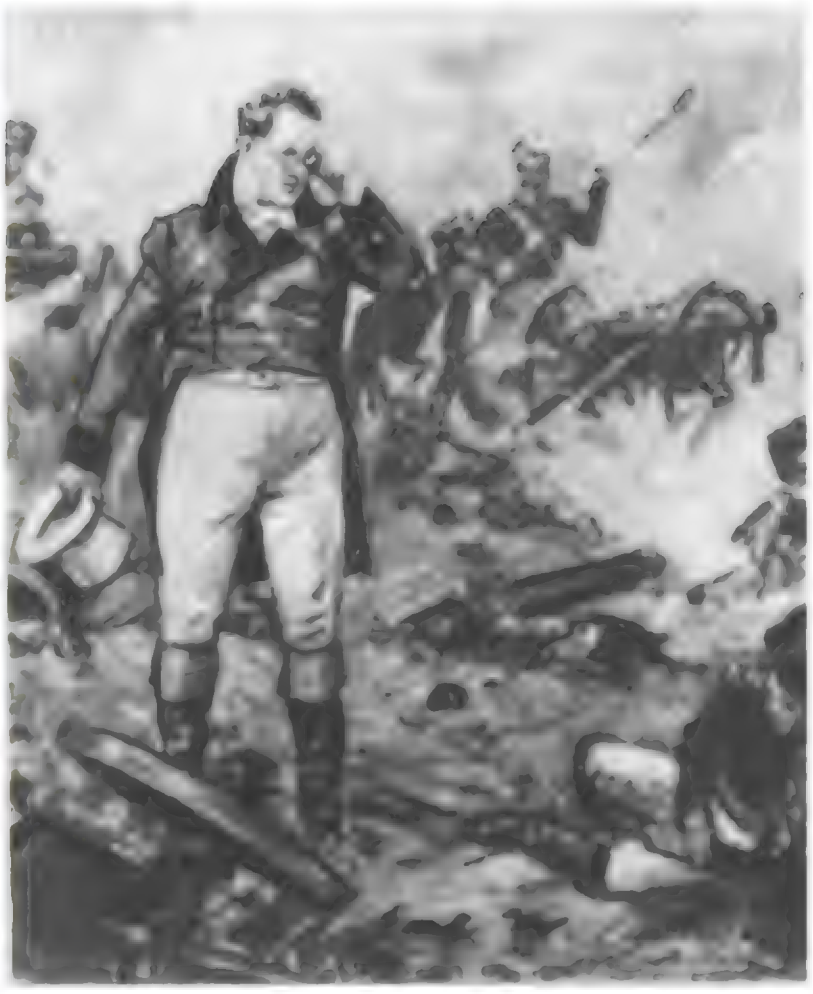
Несовпадение замысла и его воплощения в художественном тексте много раз было замечено и писателями, и критиками, и исследователями. Так, например, Н. А. Добролюбов, желая подчеркнуть, что «реальная критика» не интересуется «предварительными соображениями» автора (т. е. его замыслом), писал в статье о романе И. С. Тургенева «Накануне»: «Для нас не столько важно то, что хотел сказать автор, сколько то, что сказалось им, хотя бы и ненамеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни».

По-разному возникает замысел произведения у разных писателей. Зерно знаменитого чеховского рассказа легко угадывается в записной книжке писателя: «Человек в футляре: все у него в футляре. Когда лежал в гробу, казалось, улыбался: нашел идеал». К. И. Чуковский (со слов А. А. Блока) сообщал, что «Двенадцать» поэт начал писать со строчки: «Уж я ножичком полосну, полосну!», потому что «эти два «ж» в первой строчке показались ему весьма выразительными».

Примеры можно умножить, но следует помнить, что перед нами тайна — и вполне разгадать ее мы никогда не сможем. Тайна заключена в том невоплощенном позыве к работе, который мучает художника и побуждает его выразить себя. Вот признание Л. Н. Толстого А. А. Фету в ноябрьском письме 1870 г.: «Я тоскую и ничего не пишу, а работаю мучительно. Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я принужден сеять. Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать мильоны возможных сочетаний для того, чтобы выбрать из них 1/1 000 000, ужасно трудно. И этим я занят».

Замысел может быть ясно сформулирован. Известно, как отчетливо сознавал свои задачи В. В. Маяковский (см. его статью «Как делать стихи»). Но в художественном произведении «каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится» (письмо Л. Н. Толстого Н. Н. Страхову 23 апреля 1876 г.). В неисчерпаемости художественного восприятия — еще одно отличие замысла от воплощения. Это нужно иметь в виду,





Слева:
Рисунок И. В. Гёте к трагедии «Фауст».
Справа:
Иллюстрация Д. Шмаринова к роману Л. Н. Толстого «Война и мир».

ЧТО ОЩУЩАЕТ ПИСАТЕЛЬ В ПРОЦЕССЕ ТВОРЧЕСТВА

В ноябре 1866 г. французский критик Ипполит Тэн, старавшийся проникнуть в психологическую природу творчества писателя (он работал над книгой «Об уме и познании»), прислал Флоберу несколько вопросов. Его, в частности, интересовало: 1) случается ли Флоберу смешивать плоды воображения с реальными объектами; 2) бывает ли, что персонаж, о котором писатель долго и напряженно думает, начинает преследовать его неотвязно, как галлюцинация; 3) каким образом вспоминает он ранее виденный предмет — ту или иную его часть либо весь предмет целостно, со всеми деталями, вплоть до мельчайших; 4) существует ли качественная разница между тем, что создает художественное воображение, и видениями в состоянии дремоты?

Ответы Флобера стали своего рода классическим примером, к которому прибегают, когда нужно показать душевное состояние писателя в разгаре творчества. Флобер отвечал:

«1. Да, *всегда*. Создаваемый образ для меня столь же достоверен, как и объективная реальность вещей, а то, что предоставила мне реальность, очень скоро перестает для меня отличаться от тех украшений или изменений, что привнесены мной.

2. Вымышленные герои преследуют меня, сводят с ума, или, вернее, я оказываюсь в их шкуре. Когда я писал об отравлении г-жи Бовари, у меня во рту был такой сильный вкус мышьяка, я сам так сильно отравился, что у меня дважды кряду сделалось расстройство желудка — настоящее расстройство, ибо после ужина меня вырвало.

Многие подробности я не записываю. Так, например, я видел на лице у Омэ редкие оспины. В сцене, над которой я работаю в данный момент, я *вижу* всю меблировку (вплоть до пятен на обивке), о чем в книге не будет сказано ни слова.

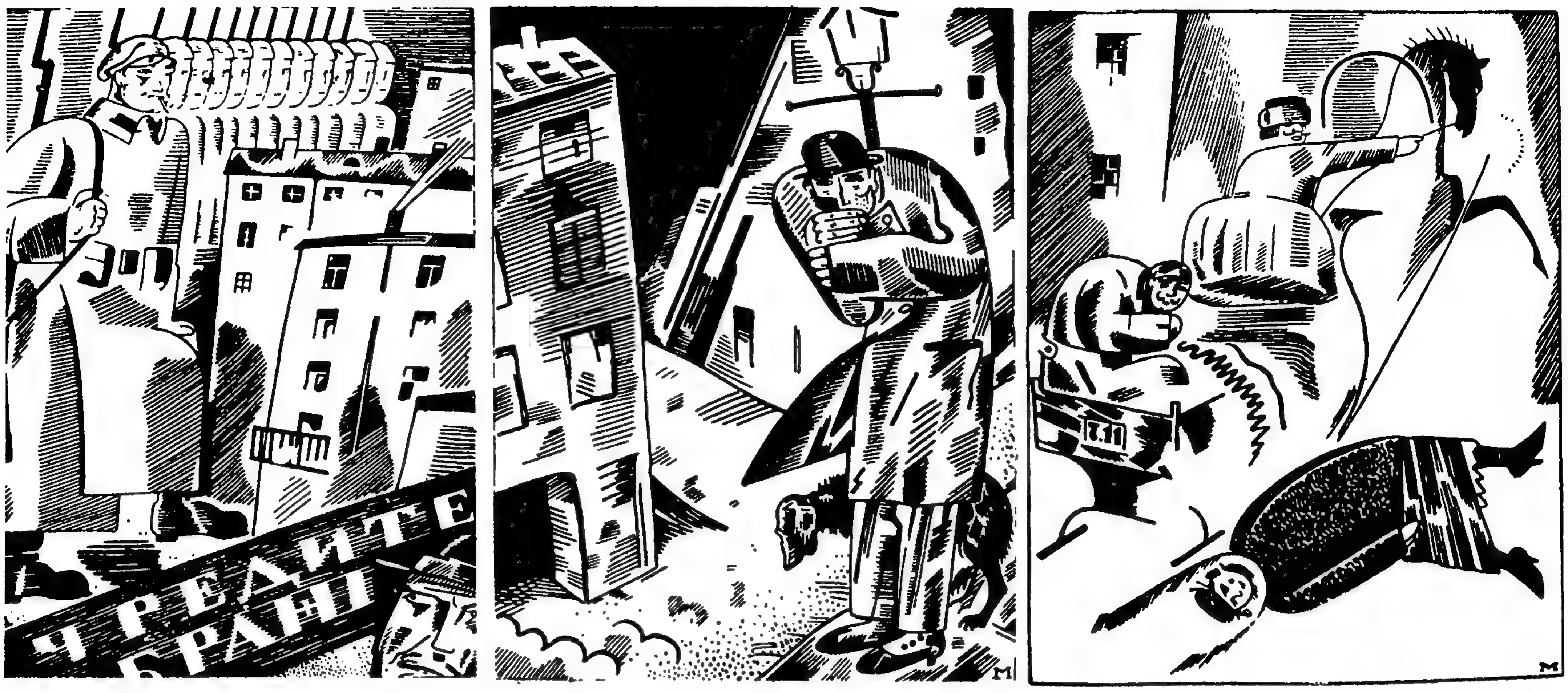
Третий вопрос более трудный. По-моему, как правило (что бы там ни говорили), воспоминание приукрашивает, т. е. отбирает. Но, быть может, глаз тоже приукрашивает? Понаблюдайте, как удивляет нас фотографическая карточка. Это всегда *не то,* что мы видели.

Художественная интуиция действительно напоминает видения, предшествующие сну, — напоминает своей мимолетностью; что-то проносится перед глазами, и тогда надо тут же жадно кидаться на это и хватать.

Но бывает и так, что художественный образ складывается медленно, по кускам, подобно тому как ставят по частям театральную декорацию.

Впрочем, не смешивайте внутреннее видение художника с тем, которое присуще людям, страдающим настоящими галлюцинациями. Я хорошо знаю оба эти состояния: между ними — пропасть. В собственно галлюцинации всегда присутствует ужас, чувствуешь, что твоя личность ускользает от тебя, кажется, что сейчас умрешь. В поэтическом видении, наоборот, присутствует радость. Словно что-то входит в тебя. И все же, бесспорно, перестаешь понимать, где находишься».

Иллюстрация В. Масютина к поэме А. А. Блока «Двенадцать».



когда встречаешься с авторской интерпретацией художественного текста. Писатель иногда рассказывает о замысле законченного произведения, например, в статье «По поводу «Отцов и детей» (1868—1869) Тургенев вспоминает, как в 1860 г. был задуман его роман. Так, М. Горький, не до конца принявший сценическое воплощение Луки («На дне») Москвиным в Художественном театре, дает свое толкование пьесы и его героев. Подобные авторские высказывания очень важны — но все же как одно (пусть и весьма авторитетное), не единственное из возможных пониманий законченного текста.

В ходе работы несколько замыслов может накладываться друг на друга, воплощаясь в одном произведении. Например, из первоначально задуманного романа «Пьяненькие» («картина семейств, воспитание детей в этой обстановке и проч.») и начатой в Висбадене в 1865 г. повести («психологический отчет одного преступления») возникает роман «Преступление и наказание». Может быть и наоборот — Достоевский не написал романа «Житие великого грешника», но из предварительных набросков к нему выросли «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы». Иногда движение замыслов изменяет жанр произведения — так было у Л. Н. Толстого. Он начал роман «Декабристы», время действия которого почти совпадало с временем работы над этим романом (конец 50-х — начало 60-х гг.). Потом обратился к 1825 г. — «эпохе заблуждений и несчастий» главного героя (Пьера); далее потребовалось еще раз отступить — «перенестись к его молодости, и молодость его совпадала со славной для России эпохой 1812 года». И здесь закончилась работа над романом о герое и началось писание эпопеи о народе, о труднейшем испытании для целой армии, для «роя» (черновое предисловие к «Войне и миру»). Как известно, хронологические рамки «Войны и мира» не включают ни 1856 г., ни даже 1825 г.

Весьма часто исследователи пытаются ответить на вопрос, почему так, а не иначе менялся замысел в ходе работы, почему что-то отбрасывалось, а что-то добавлялось. Ответ дают не воспоминания современников, не дневники и не письма, а творческие рукописи писателя. От первых набросков начала произведения (их может быть много — сохранилось, например, 15 вариантов начала «Войны и мира») до окончательного текста рукописи фиксируют работу писателя. Этапы движения от замысла к воплощению раскрываются в творческой истории произведения.

Для некоторых художников важнейшим этапом работы становится план будущего произведения. Известны пушкинские планы — прозаические наброски к стихотворным текстам. «Единый план «Ада» есть уже плод высокого гения», — заметил Пушкин, и его собственные замыслы прояснили в планах будущую архитектонику.

Вечной загадкой для читателей и исследователей остаются незаконченные произведения гениев, их невоплощенные замыслы. Таковы «Мертвые души», задуманные как трилогия и оставшиеся лишь в I томе (сожженный II том — трагическая часть творческой истории); такова поэма «Кому на Руси жить хорошо» — с ее цензурными мытарствами и непроясненной композицией. Не написан второй — предполагавшийся — том «Братьев Карамазовых» с главным героем Алешей; в отрывках и планах осталась вторая глава поэмы А. А. Блока «Возмездие» (а четвертая глава и эпилог лишь пунктирно намечены). Закончить эти произведения их творцам помешала смерть. Но есть загадки иного рода — Пушкин в разное время оставляет работу над «Арапом Петра Великого», «Тазитом», «Дубровским», «Езерским». Если в случае с «Мертвыми душами» и «Кому на Руси жить хорошо» можно строить догадки, что могло бы быть дальше, то незавершенные работы Пушкина задают нам иной вопрос: почему оставлены? В любом случае перед нами тайна художника, тайна творчества.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАПИТАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН XX В.

В XX в., особенно после Великой Октябрьской социалистической революции, заметно усилился процесс идейного размежевания в искусстве. Реакционные писатели выступили с произведениями, враждебными демократическим стремлениям человечества. Многие буржуазные писатели стали открыто служить денежному мешку, всячески приукрашивая жизнь при капитализме, оправдывая империалистическую колониальную политику.

Вместе с тем XX век — это эпоха рождения писателей нового типа, занявших революционную позицию в оценке общественной жизни. Передовые писатели нашего века увидели в художнике борца, трибуна, мыслителя, осознавшего ответственность перед человечеством. В своих произведениях они мастерски отразили опыт борьбы трудящихся, небывалый в истории рост революционного сознания в народных массах на всех континентах.

Вряд ли можно назвать другую эпоху развития культуры, когда интернациональные проблемы, те, что волнуют все человечество, постоянно преобладали бы в художественном мышлении над частными вопросами или узконациональными проблемами. Прогрессивные писатели XX в. умеют ставить и разрешать вопросы, связанные с оценкой современного исторического момента и пониманием перспектив развития общества. Это писатели старшего поколения: А. Франс, Г. Дж. Уэллс, Дж. Б. Шоу, Т. Манн и Г. Манн, Р. Тагор, Т. Драйзер, Р. Роллан и другие.

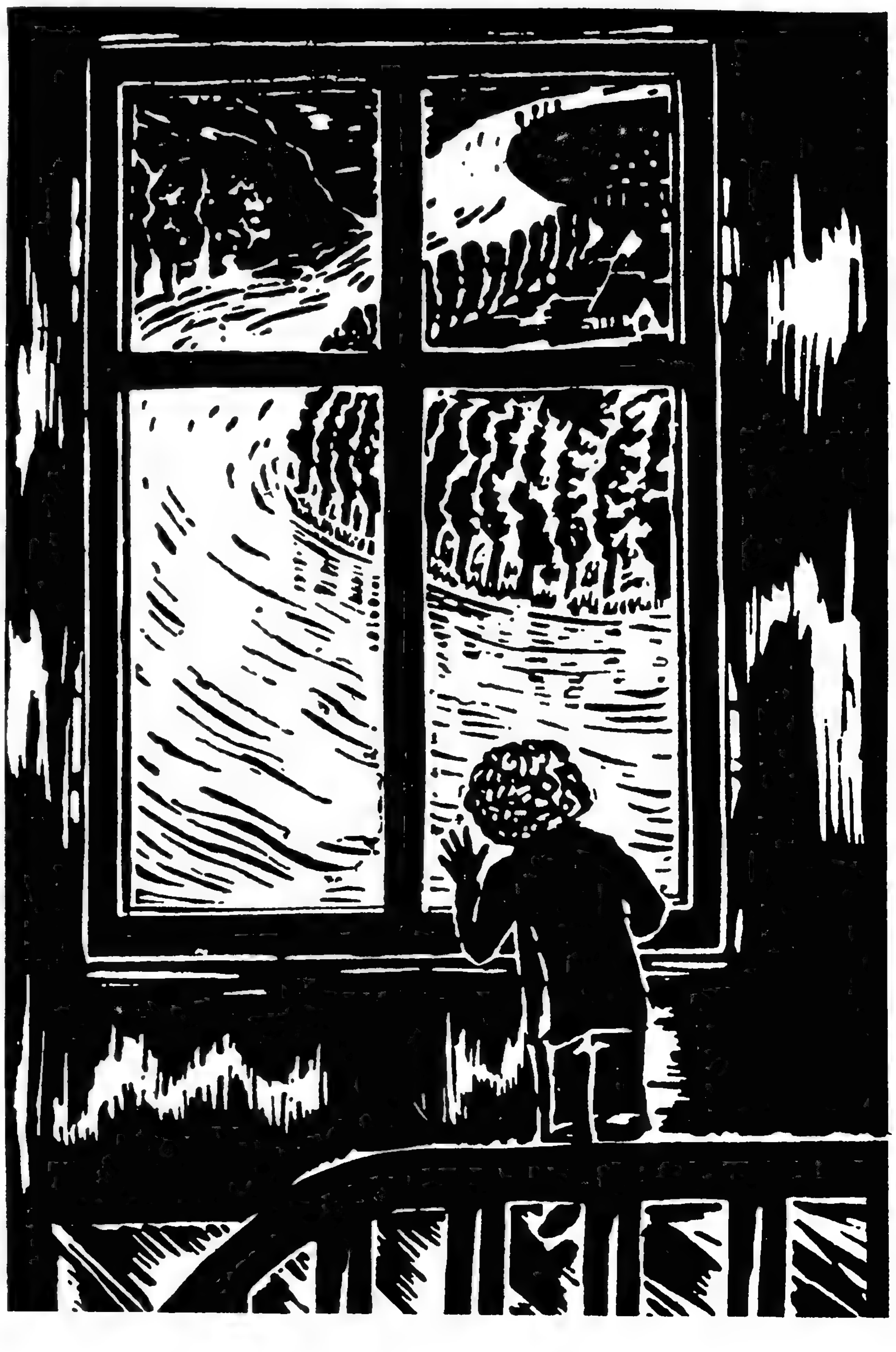
Художники с совершенно различным творческим почерком, выросшие в ничем не похожих национальных условиях (например, А. Франс и Лу Синь, Р. Тагор и Т. Драйзер), выходцы из различной социальной среды, эти писатели, часто существенно отличавшиеся и по своим взглядам на жизнь, оказались единодушны в своем суровом приговоре империализму и буржуазным отношениям. Писатели-реалисты, талантливые бытописатели, сатирики, психологи, они осудили до крайности усилившуюся эксплуатацию масс, власть денег, истребительные войны.

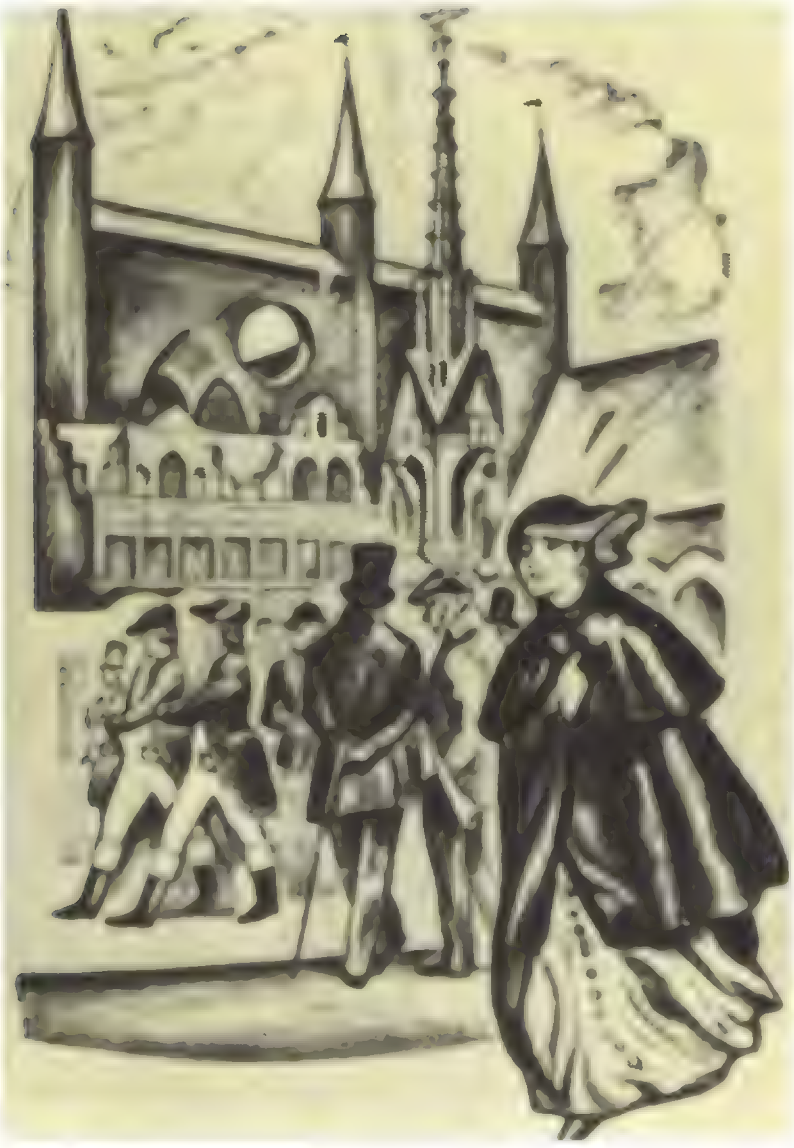
Примечательно, что все они горячо приветствовали исторические победы международного пролетариата, вставшего во главе общественного прогресса, и передовой форпост пролетарского движения — победившую в нашей стране Великую Октябрьскую социалистическую революцию.

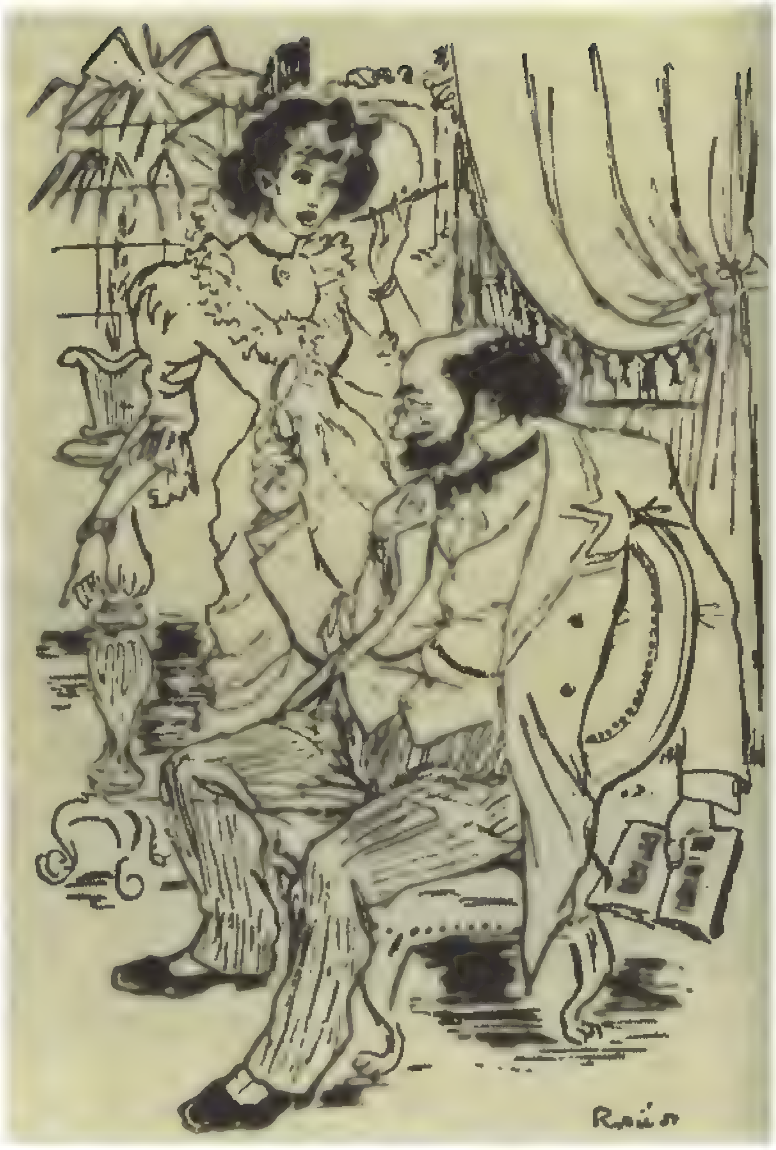
Прогрессивные писатели, выступившие уже после мировой войны, которая застала западную интеллигенцию врасплох, имели за своими плечами опыт старшего поколения. Многие осудили войну морально, видя в ней преступление против человечности (Э. М. Ремарк, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер).

В отличие от писателей-пацифистов (они долгое время не могли сделать правильных выводов из опыта первой мировой войны)

Иллюстрация Ф. Мазереля к роману Р. Роллана «Жан Кристоф».







Слева:
Иллюстрация Н. Щеглова к роману Т. Манна «Будденброки».
Справа:
Иллюстрация П. Розье к роману Г. Манна «Учитель Гнус».

революционные художники слова вслед за М. Горьким и В. В. Маяковским, М. Андерсеном-Нексё и А. Барбюсом осознали социальную и политическую природу империализма, противопоставив его идеологии социалистический идеал.

В послеоктябрьский период, постепенно охватывая все более широкий круг стран, в зарубежной литературе утверждается метод социалистического реализма. Его тематику определила антифашистская и антиколониальная борьба современных народов, насчитывающая уже несколько десятилетий.

Новаторский подход к жизненному материалу, связанный с активным участием художника в революционном движении, новый взгляд на человека и его место в обществе определили идейное содержание искусства социалистического реализма. Новый в истории человечества художественный метод проложил себе дорогу в искусстве капиталистических стран, стал ведущим в литературе социалистических стран, обогатил новым содержанием искусство борющихся и одержавших уже немало побед народов колоний и зависимых стран.

Иллюстрация А. Гончарова к рассказу Э. Хемингуэя «Рог быка».

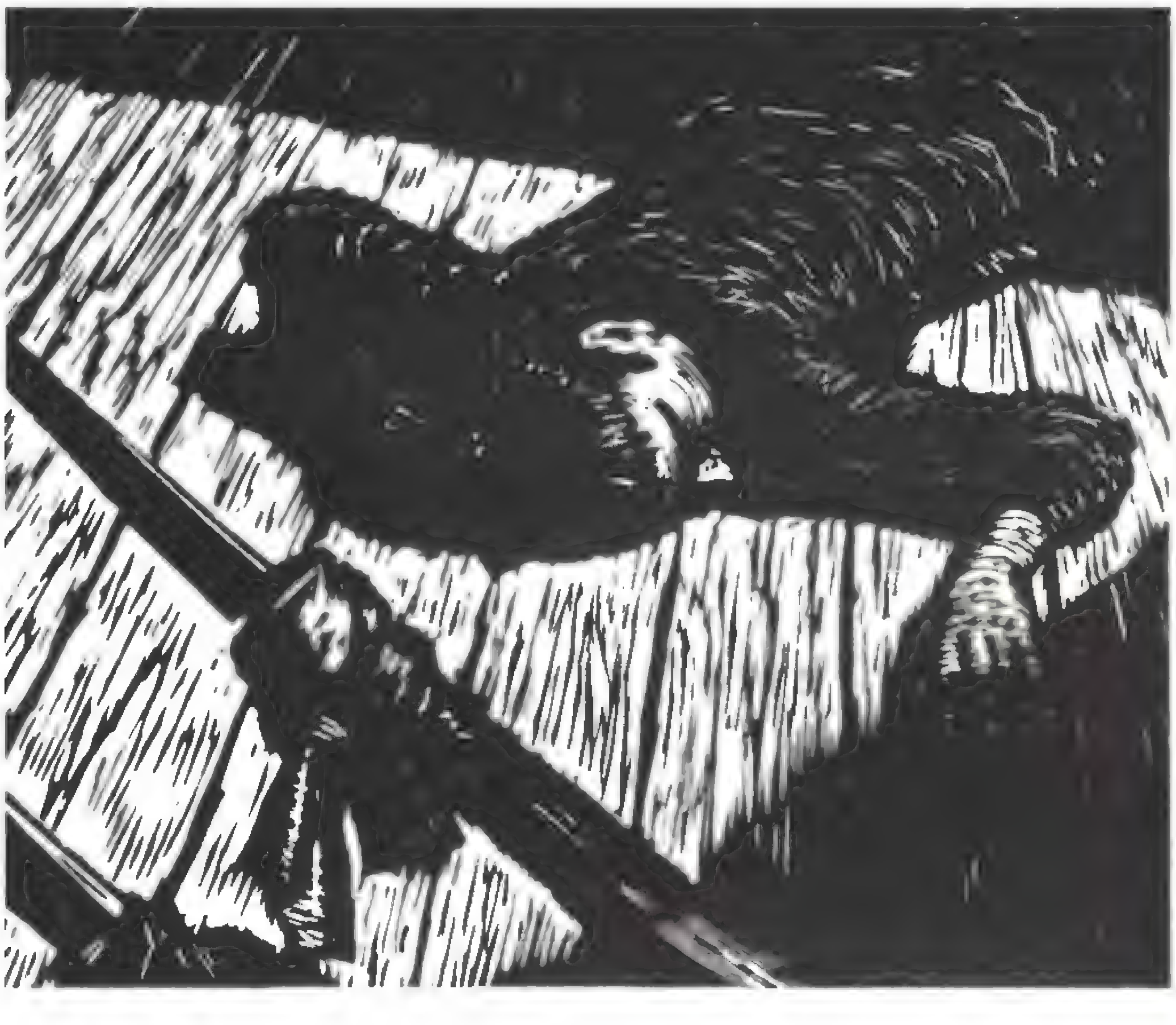
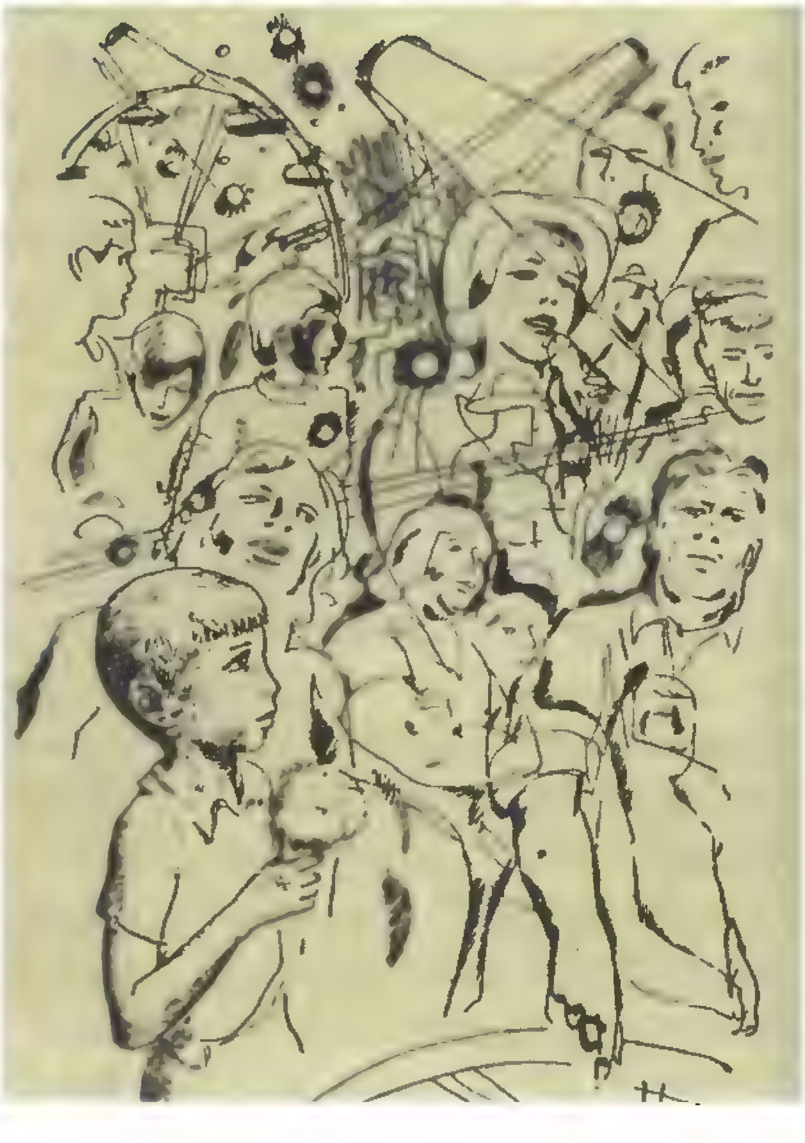
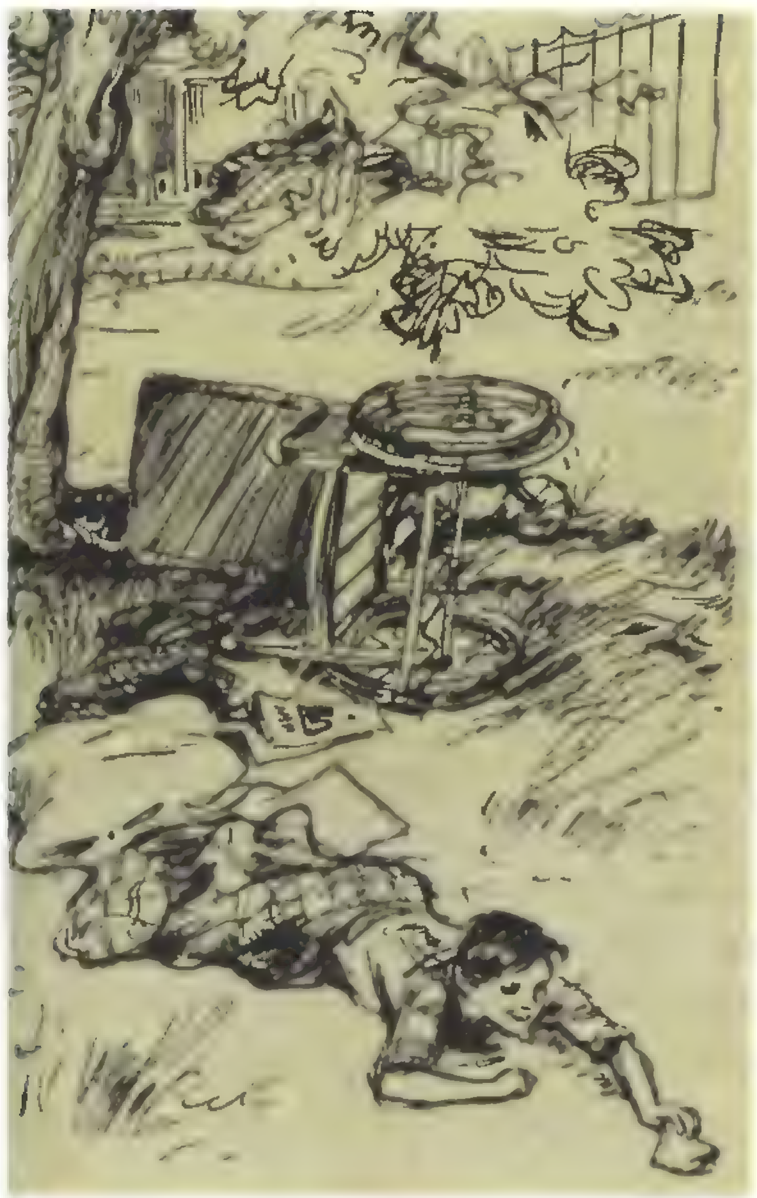
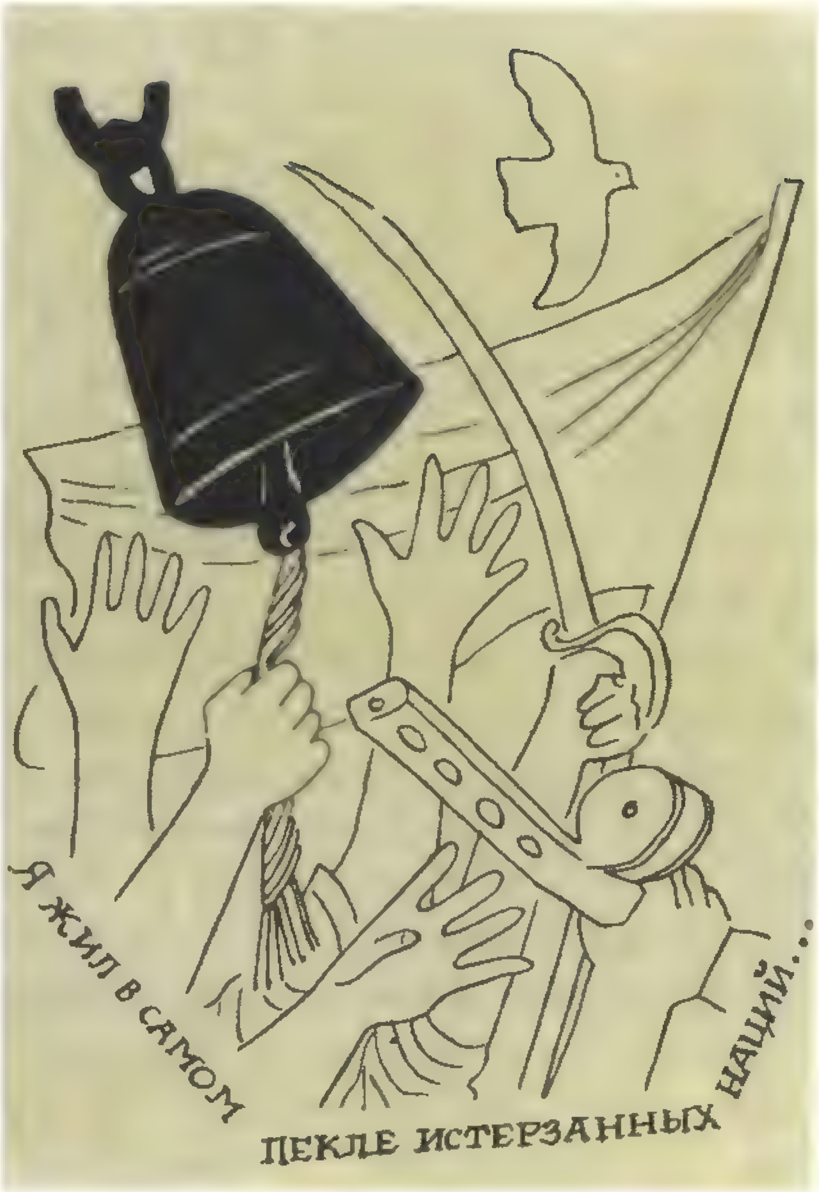


Иллюстрация Д. Штеренберга к рассказу Д. Апдайка «Ты не узнаешь, мой милый, как я тебя люблю».






Я жил в самом пекле истерзанных наций...

Справа:
Иллюстрация А. Иткина к роману А. Маршалла «Я умею прыгать через лужи».
Слева:
Пабло Неруда. «Молчанье не золото». Художник В. Андреенков.

Большой подъем переживает литература народов стран Азии (Японии, Индии и др.), обогатившаяся новыми произведениями, отразившими послевоенный опыт борьбы и побед народов этих стран, их национальную жизнь, проблемы, которые с особой остротой встают перед молодежью.

Новая литература стран Африки и Латинской Америки правдиво описывает жизнь и борьбу народов этих континентов за свою национальную независимость. На фоне современной трагедии Чили, страны, оказавшейся в руках фашистской военщины, еще ярче стала фигура мужественного национального поэта Пабло Неруды, пославшего проклятие фашистской хунте. Мировую известность приобрели произведения колумбийского прозаика Г. Гарсия Маркеса, который в романе «Сто лет одиночества» с философской глубиной и гуманистической страстностью ставит важнейшие вопросы человеческого бытия.

Прогрессивная литература нашего века одержала великие победы в борьбе с политической реакцией, стала силой, способной сплотить миллионные массы, сделать национальный опыт одной страны достоянием всех народов.

ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХА

В стихе мы гораздо обостреннее, чем в прозе, ощущаем звучание слов, их связь не только по смыслу, но и по звуку. Прозаик, как правило, обращает внимание только на интонацию своего повествования да еще избегает неблагозвучных сочетаний слов. В стихе же до известной степени именно звучание оформляет замысел поэта, помогает ему точнее и отчетливее выразить свою мысль. На читателя звучание стиха воздействует не менее сильно, чем его смысл. Вернее даже сказать, что в стихе смысл приобретается в звучании.

В поэзии интонация неразрывно сливается с ритмом произведения, его композиционным строением, даже его жанром. Оды М. В. Ломоносова будут иметь больше интонационного сходства с одами А. П. Сумарокова или В. П. Петрова, чем с его же собственными анакреонтическими стихотворениями. В книге известного советского литературоведа Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» выделены три основных интонационных типа лирики: декламативный, напевный и говорной.

Интонация является непременным условием существования звуковой организации стиха, но ей не равна. Звуковое построение стиха включает в себя много других компонентов; интонационное развитие помогает их выявлению. При этом стоит отметить, что в поэзии XVIII и XIX вв. звук по большей части как бы «запрятан» в глубь стиха, ощутим не сразу. Поэты XX в. делают его более ощутимым, более заметным, более выдвинутым элементом. Ярких образцов звуковой организации больше в поэзии XX в., но тоньше они в веке XIX.

Наиболее простая форма звукового построения стиха — аллитерация, т. е. подбор слов, включающих в себя определенные звуки (преимущественно в начале слова). В русской поэзии чаще всего пользовался ею

К. Д. Бальмо́нт:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томленья, челн тревог
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог.

В этом восьмистишии две первые строки аллитерированы на «в», третья — на «б», четвертая и пятая — на «ч», шестая — на «ч» и «т», седьмая — на «б», и последняя как бы соединяет большинство этих звуков — здесь и «ч», и «в», и «т»...

От такого нанизывания звуков недалеко до приписывания звуку (или, как чаще писали не очень лингвистически грамотные поэты, букве) определенного значения. Полушутливо писал об этом французский поэт А. Рембо:

А — черно, бело — е, у — зелено, о — сине,
И — красно... Я хочу открыть рожденье гласных...

С научной точки зрения точные соотношения звука и его значения установить, конечно, невозможно. Но, говоря о поэзии Бальмонта или В. Хлебникова, мы должны понимать, что поэт имел в виду, когда писал, скажем: «Гзи-гзи-гзэо пелась цепь» (В. Хлебников). Для него звук «з» обозначал цвет золота, поэтому и цепь описывается с его помощью.

В XVIII и XIX вв. поэты часто пользовались гармонией, упорядоченным расположением ударных гласных стиха. Двустишие А. С. Пушкина: «И в суму его пустую / Суют грамоту другую», где 10 «у» (ударных и безударных), самим нагнетением этого гласного должно было вызвать у читателя того времени, привыкшего к гармоническому равновесию, впечатление переизбытка. И совсем по-другому воспринималась строка К. Н. Батюшкова: «Любви и очи и ланиты», — около которой Пушкин написал: «Звуки италианские! Что за чудотворец этот Батюшков!»

В XX в. усиливается консонантизм, т. е. опора на звучание не гласных, а согласных звуков. Перестраивался слух поэтов, перестраивался и слух читателей.

Поэтому строки Пушкина: «Шипенье пенистых бокалов / И пунша пламень голубой», которым посвятил восторженные страницы А. Белый, зазвучали в XX в. с особой силой. И в стихах поэтов-современников стали острее восприниматься переклички согласных. Все более и более усложнялась связь звуков внутри строки, звук пронизывал ее всю от начала до конца, начинал перекликаться с другими строками, создавать, наконец, общую для всего стихотворения структуру. Вот стихи Б. Л. Пастернака 1917 г.:

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины. О, погоди,
Это ведь может со всяким случиться!

С первого взгляда заметно столкновение сходно звучащих слов: «ключицы», «локти», «уключины», «целуют». Но не только эти сближения держат строфу, делают ее слитной. Обратим внимание, как в первом стихе слова отражаются друг в друге: [лот-ка] — [ка-лот/ится/]. Между словами словно вставлено зеркальце — то ли настоящее зеркало, то ли поверхность воды, отражающая их.

Это заставляет нас вслушиваться не только в перекличку звуков, но и в перекличку смыслов. Мы понимаем, что ключицы и уключины, лодка и грудь, природа и человек у Пастернака переходят, перетекают друг в друга, как перетекают звуки стиха.

В стиховом слове сливаются звук и смысл, образуется новое качество — «звукосмысл» (или «смыслозвук»). Сильнее всего это ощущается в рифме, где «звукосмысл» аккумулируется в наибольшей степени, так как вынесенные в рифму слова специально и рассчитаны на соотнесение и звуковое и смысловое.

Но и внутри стиха такие сближения постоянны. В наиболее явной форме они называются паронимами: «Я запретил бы «Продажу овса и сена»... / Ведь это пахнет убийством Отца и Сына?» (Н. Н. Асеев). На сближении разных по смыслу, но близких по звучанию слов построено все стихотворение. Однако чаще переклички звуков бывают более легкими, не столь явственно ощущаемыми. Все они направлены на то, чтобы усилить ощущение «единства и тесноты стихового ряда» (термин Ю. Н. Тынянова). Читая стихи, мы должны не просто выискивать в них «формулировку» идеи, а вчитываться, вслушиваться в их интонацию, в звучание, в переклички звуков, слагающиеся в переклички смысла слов, в повседневной нашей речи никак не соотносящихся. И тогда смысловое поле стиха начинает расширяться почти до бесконечности. Звуковая организация стиха должна помочь читающему понять смысловую его наполненность.

И

ИДЕЙНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА

Идейность — это выражение в произведении искусства мыслей о сущности показанных событий и характеров, которые могут быть переданы только или по преимуществу в *художественных образах*. Л. Н. Толстой писал в 1876 г.: «Во всем, почти во всем, что я писал, мной руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится».

Художественных произведений без идей нет. А. П. Чехов в 1888 г. сказал об этом так: «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компонует — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос...». Некоторые идеи выражаются в прямых высказываниях авторами, особенно в *лирике*, или же в речах положительных героев, например Чацкого в «Горе от ума». Но идея произведения всегда шире и значительнее этих отдельных высказываний. Основная мысль шолоховской «Судьбы человека» — идея судеб человечества и человечности, а не только проблема советского характера и тем более личной судьбы одного из солдат Великой Отечественной, хотя в финале рассказа автор говорит лишь о своей вере в то, что этот человек «выдюжит» и вырастит другого такого же, каков он сам.

НИКОЛАЙ ГАВРИЛОВИЧ ЧЕРНЫШЕВСКИЙ (1826—1889)

Н. Г. Чернышевский — публицист, литературный критик, писатель, философ, лидер русской революционной демократии 60-х гг. XIX в. Сын саратовского священника, студент историко-филологического факультета Петербургского университета, он с 1853 г. посвятил себя литературной деятельности и стал ведущим сотрудником журнала «Современник». О верности традициям В. Г. Белинского свидетельствовал обширный труд Н. Г. Чернышевского «Очерки гоголевского периода русской литературы» (1855—1856). Тогда же появились в печати его магистерская диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855), книги «А. С. Пушкин. Его жизнь и сочинения» (1856), «Лессинг. Его время, жизнь и деятельность» (1857).

Диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности», изданная в количестве всего 400 экземпляров, получила широкий общественный резонанс. Ее автор выступил против идеалистического понимания искусства, утверждая материалистическое представление: «Прекрасное есть жизнь». Чернышевский приходит к выводу: высокое предназначение искусства, являющегося «учебником жизни», заключается в том, чтобы научить людей видеть и понимать прекрасное в жизни, мобилизовать силы общества на борьбу против всего, что стоит на пути к высокому идеалу. Источником силы литературы и искусства является верность интересам народа.

Обладая высокоразвитым эстетическим чутьем, Чернышевский сумел, обратившись к «Детству», «Отрочеству», «Военным рассказам» Л. Н. Толстого, глубоко проникнуть в самую суть его творчества, определить своеобразие таланта художника, раскрыть особенности его психологизма («диалектика души»). Столь же провидческими были статьи о драматургии А. Н. Островского (1854), «Губернских очерках» М. Е. Салтыкова-Щедрина (1857). В статье-памфлете «Русский человек на rendez-vous» (1858), написанной как отклик на тургеневскую повесть «Ася», Чернышевский нанес непоправимый удар по авторитету либералов, прекраснодушных рыцарей фразы, трусливо пасовавших перед необходимостью перейти от слов к делу в условиях складывавшейся революционной ситуации. Своего рода манифестом революционно-демократической критики 60-х гг. явилась статья Чернышевского «Не начало ли перемены?» (1861), посвященная анализу рассказов-очерков Николая Успенского. Критик приветствовал стремление писателя, не идеализируя, не приукрашивая, сказать правду о жизни народных масс. Будущее, по мысли критика, зависит от готовности народа «изменить свою судьбу».

Иногда тема, сюжет, образы воплощают идею весьма подчеркнуто. Такая утверждаемая с особой страстностью идея свидетельствует об осознанной автором своей идейной позиции. В этом случае произведение называют тенденциозным, т. е. четко выражающим свою художественную направленность. Прямое, страстное высказывание своих взглядов в искусстве часто бывает абсолютно естественным. Ф. Энгельс писал: «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте, и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны. Но я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 36. С. 333).

Глубокие идеи могут воплощаться в сюжетах, которые сами по себе, без этих идей, имеют лишь частное значение. «Гроза» А. Н. Островского — пьеса о том, как в глубокой провинции темная, но смелая и решительная молодая купчиха поступила вопреки собственному пониманию морали и затем покончила с собой. Однако Н. А. Добролюбов имел все основания увидеть в пьесе мощное выражение близкого краха «темного царства». Действие «Матери» А. М. Горького в основном происходит в одной из рабочих слободок с рядовыми людьми, но писатель вместе со своими героями делает выводы всемирно-исторические. Идейность произведения искусства определяется не просто наличием идей или тем, много их или мало, а их масштабностью, значением и ролью, которую они играют во всем содержании произведения.

Идеи: философские, социальные, религиозные, моральные, естественнонаучные, гуманитарные, экономические, педагогические и т. д. — входят в искусство, выражаясь в образах, в отношениях конкретных героев произведений.

Особую роль в искусстве играют социальные идеи. Автор не всегда намеренно их выражает, но они неотъемлемо входят в художественный мир наиболее крупных деятелей искусства. В. И. Ленин писал о Л. Н. Толстом: «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 17. С. 206). Твор-

КАК НАЙТИ НУЖНУЮ КНИГУ В БИБЛИОТЕКЕ

Если вы хотите составить библиографию по какой-либо теме, то проще всего обратиться в библиографический кабинет детской или юношеской библиотеки. Но может случиться, что это почему-либо затруднительно. Тогда отыщите статью по интересующей вас теме в «Большой советской энциклопедии» или в какой-либо из специальных энциклопедий: исторической, театральной, литературной или музыкальной; в энциклопедиях «Великая Отечественная война», «Гражданская война и интервенция в СССР» и др. Там в конце статьи дана библиография, т. е. список книг по данному вопросу. Имея этот список, вы найдете в библиотеке необходимые книги, обратившись к алфавитному каталогу.

В алфавитном каталоге стоят карточки, на каждой из которых записаны данные о книге. Они расположены в алфавитном порядке фамилий авторов или же по названиям книг (если это сборники работ разных авторов). Шифр на карточках указывает местоположение книги на полках.

В библиотеке кроме алфавитного каталога есть еще систематический и предметный каталоги; по ним вы можете составить библиографию или дополнить свой библиографический список.

Предметный каталог — это ключ к каталогам. Там каталожные ящики с карточками расставлены по расположенным в алфавитном порядке предметам, так расположены слова в энциклопедии. Например, вы хотите узнать, когда были изобретены и построены первые вертолеты. Вы находите в предметном каталоге ящик с надписью «авиация» и там ищите (опять в алфавитном порядке) карточку «вертолеты». В этой карточке будут указаны номера каталожных ящиков другого, систематического каталога.

В систематическом каталоге карточки расположены по алфавиту и по темам. В каталожном ящике систематического каталога, посвященном вертолетам, вы минуете разделы, касающиеся устройства вертолетов, эксплуатации вертолетов, и найдете нужный вам раздел, где чество Толстого, по Ленину, гениально отражает большую эпоху социальных отношений в России и выступает как «шаг вперед в художественном развитии всего человечества». Именно социальную идейность имеют в виду, говоря об идейности художественного творчества. Социальная идейность искусства выражается в его партийности и народности.

«Безыдейность» — это отсутствие не вообще каких-либо идей (такое в настоящем искусстве невозможно), а отсутствие крупных социальных, общественно-политических идей. Не менее вредна, чем безыдейность, замена прогрессивных идей, воплощенных в ярких художественных образах, риторикой, общими фразами. В Политическом докладе ЦК КПСС XXVII съезду партии говорится: «Ни партия, ни народ не нуждаются в парадном многописании и мелком бытокопательстве, в конъюнктурщине и делячестве... Только литература — идейная, художественная, народная — воспитывает людей честных, сильных духом, способных взять на себя ношу своего времени».

Художественная идейность — это то, что автор воплощает, создавая произведение, а не то, что он просто включает в произведение. Идея, относящаяся к стадии замысла, может существенно измениться в процессе ее воплощения. Автора «корректирует» и логика объективной действительности, которую он отражает. «Художественное произведение может быть выражением известной идеи не потому, что автор задался этой идеей при его создании, а потому, что автора его поразили такие факты действительности, из которых эта идея вытекает сама собой», — указывал Н. А. Добролюбов.

Идейность и тенденциозность советского искусства находятся в тесной связи с его партийностью, она выражает высочайшие идеалы Коммунистической партии, советского народа.

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО

Ордена Дружбы народов Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР (ИМЛИ) кровно связан с именем А. М. Горького. Он был организован в 1932 г., в ознаменование 40-летия литературной деятельности великого писателя. За истекшие годы институт стал уникальным мировым центром по изучению его жизни и творчества.

В структуре ИМЛИ существует Архив М. Горького, организованный в 1937 г. В настоящее время он насчитывает более 100 тыс. единиц хранения. Основу горьковского архивного комплекса составил личный архив писателя. В том же 1937 году в институте был учрежден и Музей М. Горького. В результате

будут названы книги по этой теме, имеющиеся в библиотеке. Нередко в предметном каталоге указывается не один, а несколько номеров каталога систематического. Это естественно: систематический каталог отражает расположение книг по темам, а одному предмету может быть посвящено несколько тем. Например, «Рылеев» (предмет — «Писатели русские») будет представлен не только в ящике систематического каталога о русской литературе начала XIX в., но и в ящике по теме «Русское революционно-освободительное движение»: ведь Рылеев был декабристом.

В библиотеках ведется роспись журнальных статей по именам авторов. Нужную вам журнальную статью вы найдете в книге «Летопись журнальных статей» за тот или иной год. Издается с 1917 г. «Книжная летопись» — ежегодник, где перечислены все книги, вышедшие за год.

Печатается многотомный библиографический указатель «Русские советские писатели. Поэты» (М.: Книга). В указателе вы найдете исчерпывающую библиографию.

Институт мировой литературы имени А. М. Горького АН СССР.

интенсивной собирательской работы здесь сосредоточено теперь самое полное собрание документальных и художественно-изобразительных материалов, посвященных М. Горькому. Особое место в собрании заняла художественная иконография писателя, представленная живописными, графическими и скульптурными портретами, в большинстве своем выполненными с натуры. В 1965 г. к основному музею был присоединен в качестве филиала мемориальный дом в Москве (ул. Качалова, д. 6/2), где с мая 1931 г. писатель прожил пять последних лет своей жизни. Уникальность этого мемориала состоит в том, что стараниями родных писателя здесь сохранено все, что окружало его в те годы.

Институт мировой литературы — детище ленинской культурной политики нашей партии. Ленинская установка — усвоить и переработать все ценное, что было создано за всю историю человечества, и на этой основе строить и развивать социалистическую культуру — предопределила создание и такого уникального по своему профилю научного учреждения, каким является Институт мировой литературы.

В институте ведется широкомасштабная работа по исследованию русской литературы как органической части литературы мировой. Среди исследований много коллективных и индивидуальных работ, посвященных изучению жизни и творчества русских писателей, обобщающих труды по истории русской литературы.

Вместе с республиканскими институтами ИМЛИ провел огромную работу по изучению литератур народов СССР — созданию их историй. На сегодняшний день совместными усилиями созданы истории литератур народов всех союзных и большинства автономных республик. Параллельно велась интенсивная и плодотворная работа по изучению русской советской литературы.

Много создано монографий и коллективных трудов, посвященных творчеству крупнейших советских писателей. Все они наполнили понятие многонациональной советской литературы конкретным научным содержанием, помогли уяснить закономерности ее становления и развития. В итоге в 70-е гг. была создана «История советской многонациональной литературы» в 6 т. Начата работа над четырехтомной «Историей советской литературы 60—80-х гг.».

С момента организации ИМЛИ в его деятельности значительное место занимает изучение зарубежных литератур от их истоков до современности. Ведется систематическое исследование важнейших художественных эпох и направлений. Задача этих трудов — раскрыть суть и своеобразие таких художественных явлений в их целостности и исторической перспективе, показать их место в духовной эволюции человечества. К этому направлению примыкает также изучение творчества крупнейших мастеров мировой литературы. Развивая лучшие традиции отечественной науки, ученые ИМЛИ внесли много нового в изучение наследия классиков зарубежной прозы, поэзии и драматургии.

На этой основе ведется работа над историей зарубежных литератур. Были изданы: трехтомная «История греческой литературы» (1946—1960); двухтомная «История римской литературы» (1959—1962); трехтомная «История английской литературы» (1943—1958); четырехтомная «История французской литературы» (1946—1963); пятитомная «История немецкой литературы» (1962—1976), дополненная в последние годы томами «История литературы ФРГ» (1981) и «История литературы ГДР» (1982). Завершена работа над историей литературы (послевоенной) Англии.

Наряду с фундаментальными историко-литературными трудами шло исследование современного мирового литературного процесса за рубежом. Причем особое внимание уделялось тем явлениям, которые свидетельствуют об укреплении демократических, прогрессивных тенденций в мировой литературе, о ее сопряженности с глубинными революционными преобразованиями в мире.

Ученые ИМЛИ особое внимание уделяют изучению современной литературы афро-азиатских стран, ее развитию в связи с социально-политическими процессами и идеологической борьбой нашего времени.

Проведенные широкие исследования богатейшего классического наследия литератур Востока и взаимосвязей литератур Востока и Запада способствовали преодолению существовавших в науке взглядов на азиатские литературы как на обособленные, замкнутые явления и создали необходимые условия для углубленного исследования литературного процесса в странах Востока в масштабах мирового развития.

Многочисленные историко-литературные труды, как и труды по проблемам теории литературы, дали возможность ИМЛИ успешно вести работу над его главным трудом — «Историей всемирной литературы», уже вышло в свет 3 тома.

Институт смог вести такие широкие исследования мировой литературы потому, что он выступает в качестве головного координирующего центра, привлекающего к участию в своих основных трудах ученых многих других научных центров страны. Из года в год расширяет он и свои международные научные связи.

Главные направления сотрудничества института с академическими и другими учреждениями зарубежных стран: русская классика и ее восприятие в странах Запада и Востока, зарубежная классика и ее восприятие в России, русская классическая литература и литература других стран и народов, истории национальных литератур и история всемирной литературы. Ведется обмен учеными, проводятся совместные научные мероприятия, создаются коллективные труды. Особо плодотворно сотрудничают советские ученые с учеными братских социалистических стран.

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Ордена Трудового Красного Знамени Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР в Ленинграде — старейшее литературоведческое учреждение в нашей стране. Он был основан 15 декабря 1905 г. в качестве архивного учреждения «для собирания всего, что касается А. С. Пушкина как писателя и человека», и «для хранения всего, что касается жизни и деятельности представителей русской изящной словесности».

В апреле 1918 г. Пушкинский Дом как научное учреждение вошел в состав Академии наук, а в июне 1930 г. на его основе был создан Институт русской литературы АН СССР.

С этого времени в институте изучается отечественная литература — от истоков до современности (XI—XX вв.). Здесь собирают, хранят, изучают и пропагандируют национальное культурное наследие отечественного искусства слова, включая фольклор.

Институт располагает богатейшим рукописным отделом, в котором хранятся рукописи А. С. Пушкина (около 12 тыс. страниц), М. Ю. Лермонтова, А. А. Блока, Н. А. Некрасова, Н. А. Добролюбова, И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского, С. А. Есенина, В. В. Маяковского, М. А. Шолохова, А. Т. Твардовского, К. А. Федина, Ю. Н. Тынянова, Л. М. Леонова и многих других писателей.

Фонограммархив института — один из крупнейших в Европе. В нем насчитывается свыше 70 тыс. записей русского фольклора и других народов нашей страны. В институте хранится около 10 тыс. экземпляров рукописных книг, начиная с XII в., в том числе автографы Ивана Грозного, протопопа Аввакума и других.

Литературный музей института, в котором имеется более 300 тыс. экспонатов, знакомит посетителей (около 20 тыс. в год) с жизнью и деятельностью русских и советских художников слова. Он выпускает также специальные издания, посвященные отечественным писателям (декабристам, И. А. Крылову, В. А. Жуковскому, Н. В. Гоголю, М. Ю. Лермонтову, Л. Н. Толстому, И. С. Тургеневу, И. А. Гончарову, Ф. М. Достоевскому, А. П. Чехову), революционным демократам (В. Г. Белинскому, А. И. Герцену, Н. П. Огареву, Н. Г. Чернышевскому, Н. А. Добролюбову).

Специализированная библиотека института насчитывает свыше 600 тыс. томов различных отечественных и зарубежных изданий, в том числе уникальных (с автографами писателей и т. д.).

Институт создает фундаментальные труды, в которых русская литература исследуется на протяжении ее многовекового развития. Уже изданы: «История русской литературы» в 10 и 4 т., история русской поэзии, драматургии, романа, цикл работ «Литература и фольклор», монографии о творчестве писателей-классиков, проблемные сборники, различные серийные издания.

В настоящее время институт готовит труды, в которых русская литература рассматривается в системе духовной культуры нашей страны, в процессе взаимодействия и взаимообогащения с литературами народов СССР и других народов мира. Особое внимание уделяется проблеме воздействия русской литературы на нравственную жизнь общества и современному звучанию русской классики, изучению наследия русской революционной демократии как исторической предшественницы марксизма в России. Готовится серия академических словарей («Словарь книжников и книжности Древней Руси», «Словарь русских писателей XVIII века», «Биографический словарь русских писателей XIX—XX вв.»). Используя опыт создания «Лермонтовской энциклопедии», Пушкинский Дом работает над «Энциклопедией «Слова о полку Игореве» в 3 т., «Пушкинской энциклопедией» в 3 т.

Создается многотомное академическое издание «Русский былинный эпос».

Ученые института в своих работах стремятся раскрыть, какие новые идейно-эстетические ценности, имеющие особую духовно-практическую значимость для современного этапа нашего общественного развития, создала и создает русская советская литература («Октябрь и литература», «Современная русская советская проза», «Герой и конфликт в современной литературе», «Советская художественная классика. Проблемы историко-функционального изучения», «Победа и мир. К 40-летию Победы» др.). Публикуются также разнообразные материалы из творческого наследия советских писателей, которые обогащают существующие представления о социалистической культуре.

Пушкинский Дом готовит академические собрания сочинений русских классиков (А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова, Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, А. А. Блока), стараясь донести до читателя с максимальной полнотой, точностью их литературное наследие.

Такие собрания сочинений составляют основу для многочисленных и разнообразных изданий классиков отечественной литературы как в нашей стране, так и за рубежом. Будут также подготовлены академические издания произведений Н. В. Гоголя, В. А. Жуковского, Д. И. Фонвизина, Н. С. Лескова, Н. Г. Чернышевского, И. А. Гончарова, В. В. Маяковского, С. А. Есенина и других писателей.

В различные исторические периоды в Пушкинском Доме плодотворно работали многие выдающиеся ученые: А. С. Орлов, В. Н. Пéретц, И. И. Толстой, В. М. Жирмунский, В. В. Виноградов, С. Д. Балухатый, П. Н. Берков, В. П. Андрианова-Пéретц, Б. Г. Реизов и другие, а во главе его стояли А. В. Луначарский, М. Горький, П. Н. Сакулин, П. И. Лебедев-Полянский, Н. Ф. Бельчиков, А. С. Бушмин, В. Г. Базанов.

В 1980 г. за заслуги в развитии филологической науки и подготовке научных кадров институт был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

ИСТОРИЗМ ЛИТЕРАТУРЫ

Историзм — литературоведческое понятие, обозначающее одно из важных свойств художественной литературы — ее способность в живых картинах, конкретных человеческих судьбах и характерах передавать облик той или иной исторической эпохи. При этом термин «историзм» применяется в двух смыслах. В широком смысле историзм присущ всем истинно художественным произведениям, независимо от того, изображают ли они современность или далекое прошлое. Примером могут служить баллада «Песнь о вещем Олеге» и роман в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. В «Песни...», основанной на летописном предании о смерти первого киевского князя Олега, передан колорит седой русской старины: тут и языческие верования в судьбу, в волхвов, и суровый дружинный быт, и величавость характеров людей той эпохи, закаленных в боях и походах. Уже в языке («пращ», «тризна», «кудесник» и др.) А. С. Пушкин воссоздает дух далекого времени.

Совершенно к иным изобразительным средствам поэт прибегает в «Евгении Онегине». Роман в стихах позволяет свободно сочетать широкие картины общественной и духовной жизни России 20-х гг. XIX в. с могучей лирической стихией, со страстной авторской оценкой описываемого. Столь яр-

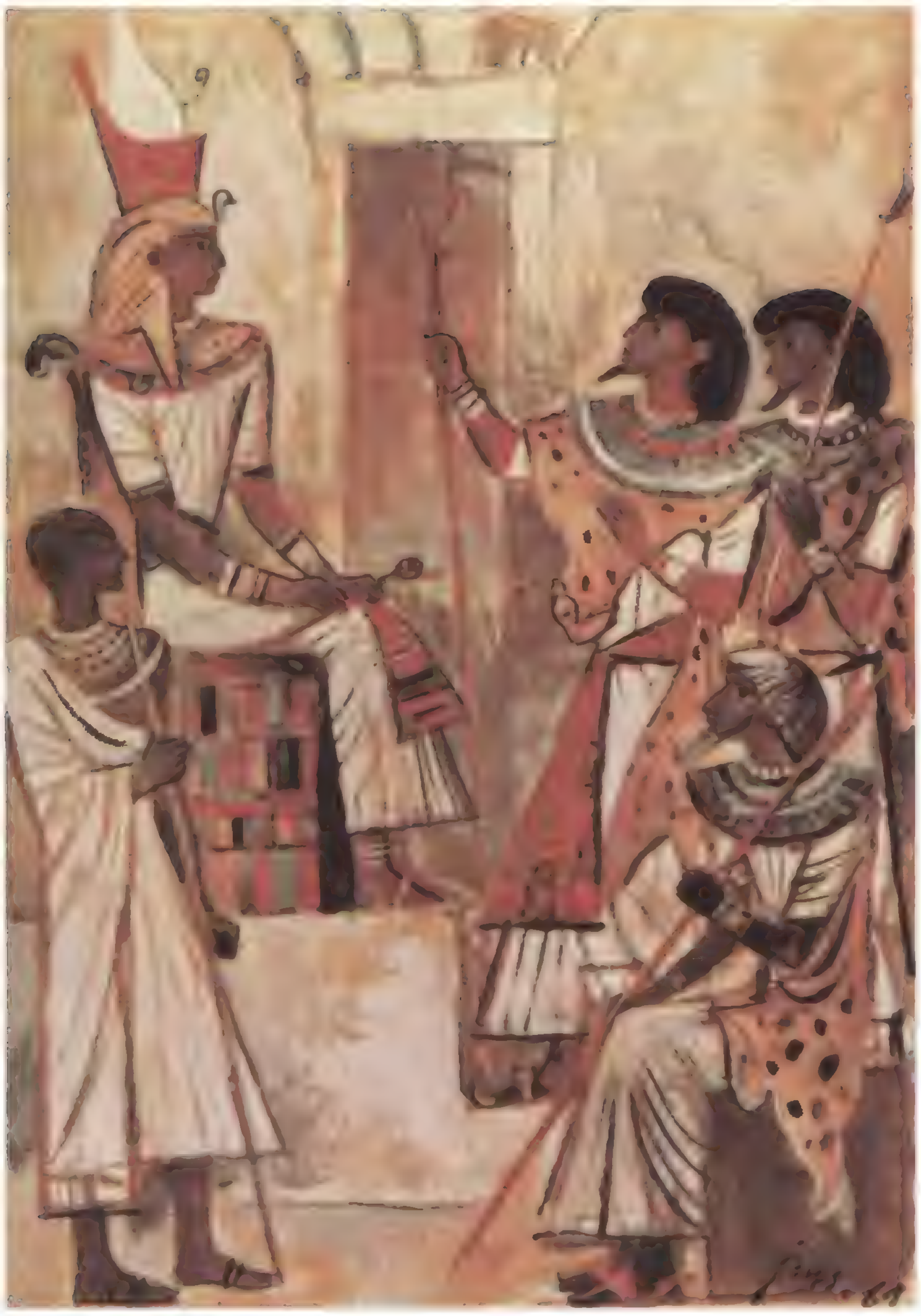
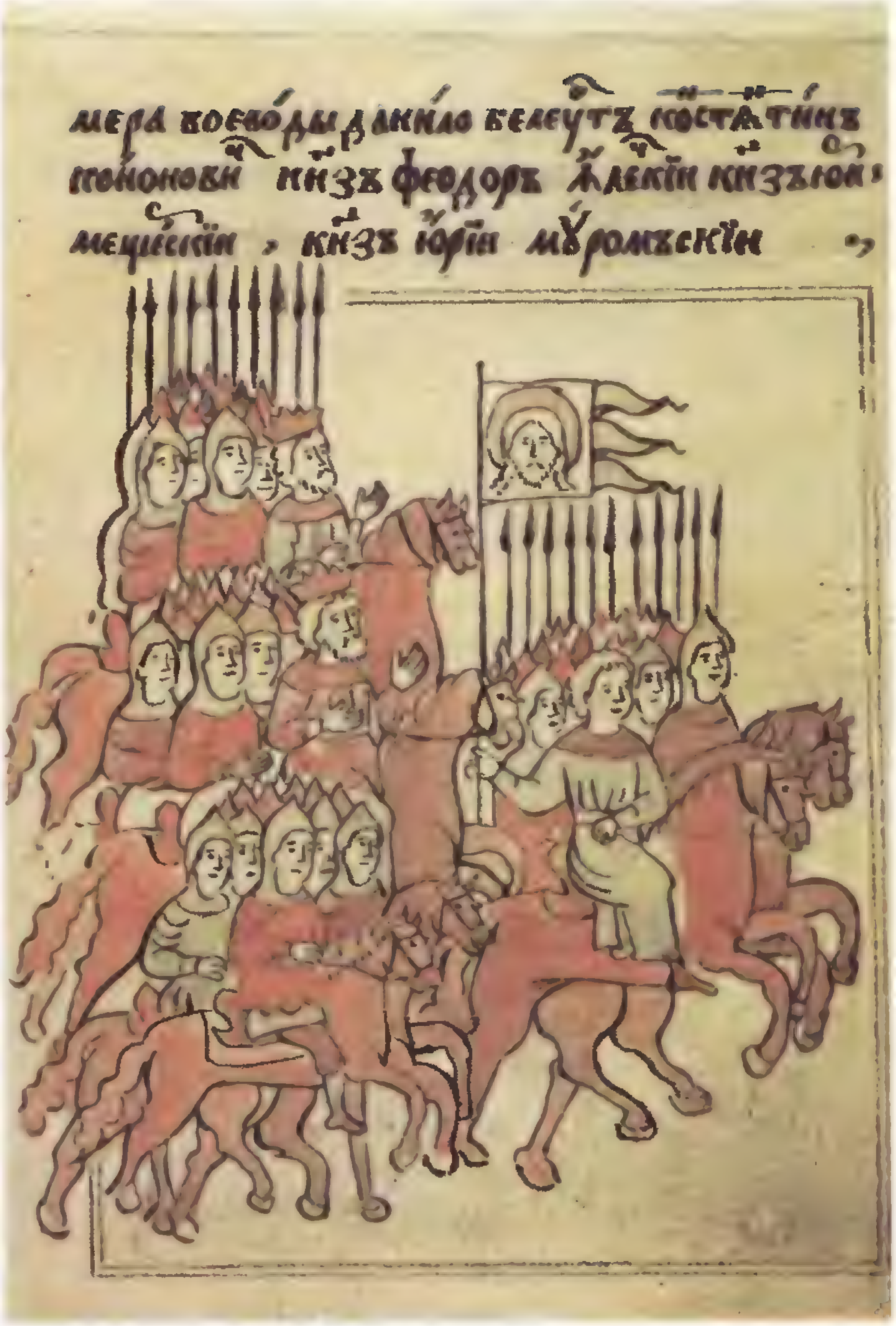
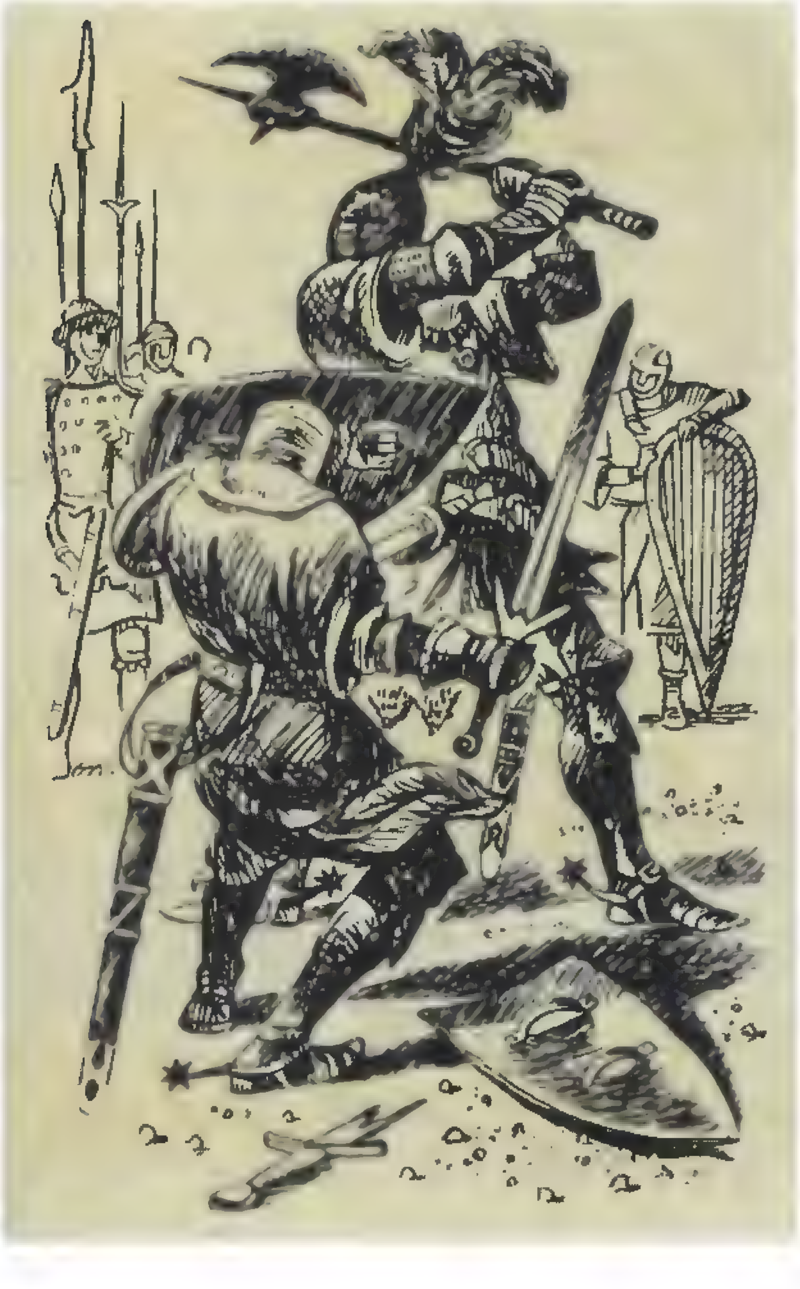


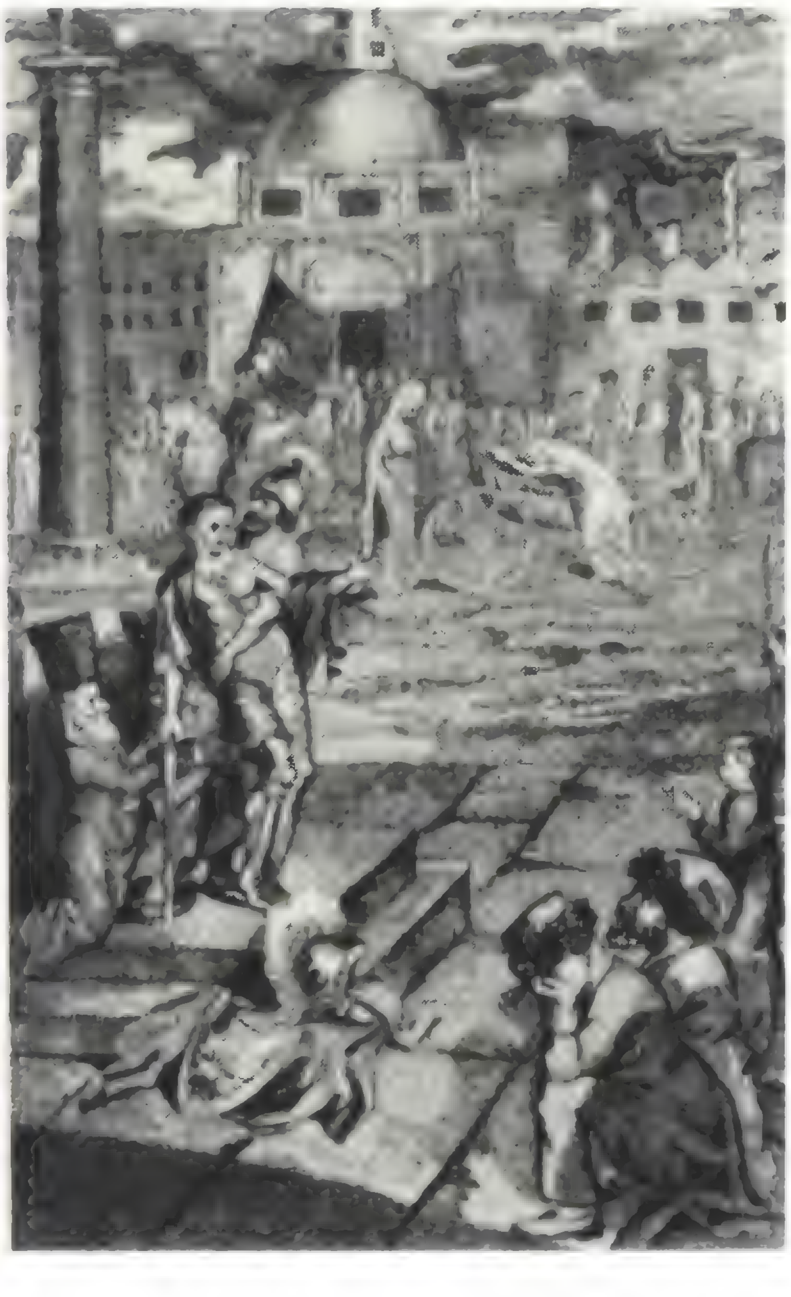
Иллюстрация к роману Б. Пруса «Фараон».


мера воеводы данило белеутъ костатинъ
кононови кнзъ феодоръ ѧлецкiи кнзъ юри
мещерскiи, кнзъ юрiи муромъскiи

Смотр русским полкам на Девичьем поле в Коломне. Миниатюра из рукописи «Сказания о Мамаевом побоище». XVII в.

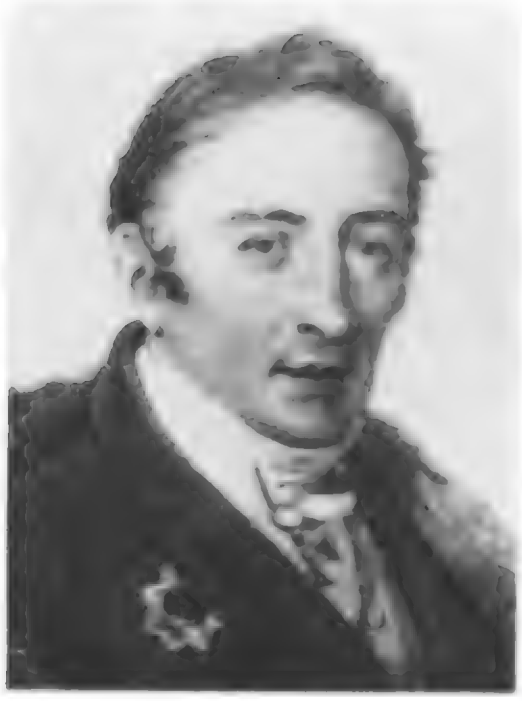
ко выраженная субъективность была одним из характерных исторических признаков той эпохи, когда личное, индивидуальное заявляло о себе с невиданной силой. Поэтому для нас, отделенных от того времени большой дистанцией, «Евгений Онегин», как и «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, сохраняет значение правдивейшего исторического свидетельства: в нем верно схвачены характерные признаки времени. В этом смыс-





Слева:
Иллюстрация Н. Усачева к роману В. Скотта «Айвенго».
Справа:
Иллюстрация к первому изданию повести Н. М. Карамзина «Марфа Посадница».

Н. М. Карамзин.



А. Н. Толстой.

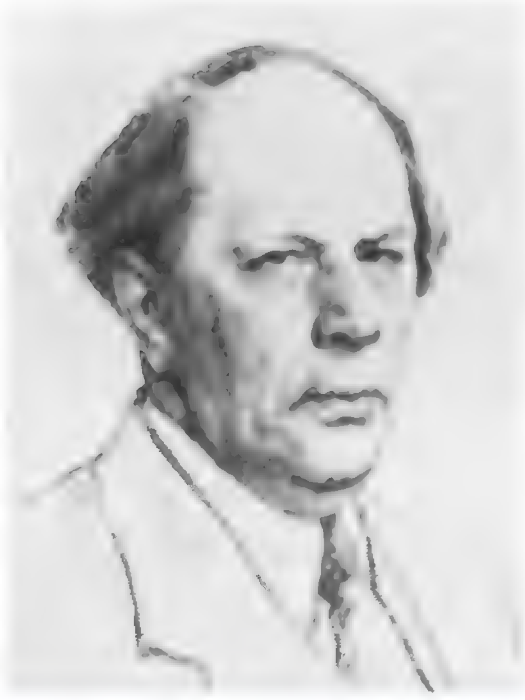


Иллюстрация А. Николаева к роману Л. Н. Толстого «Война и мир».

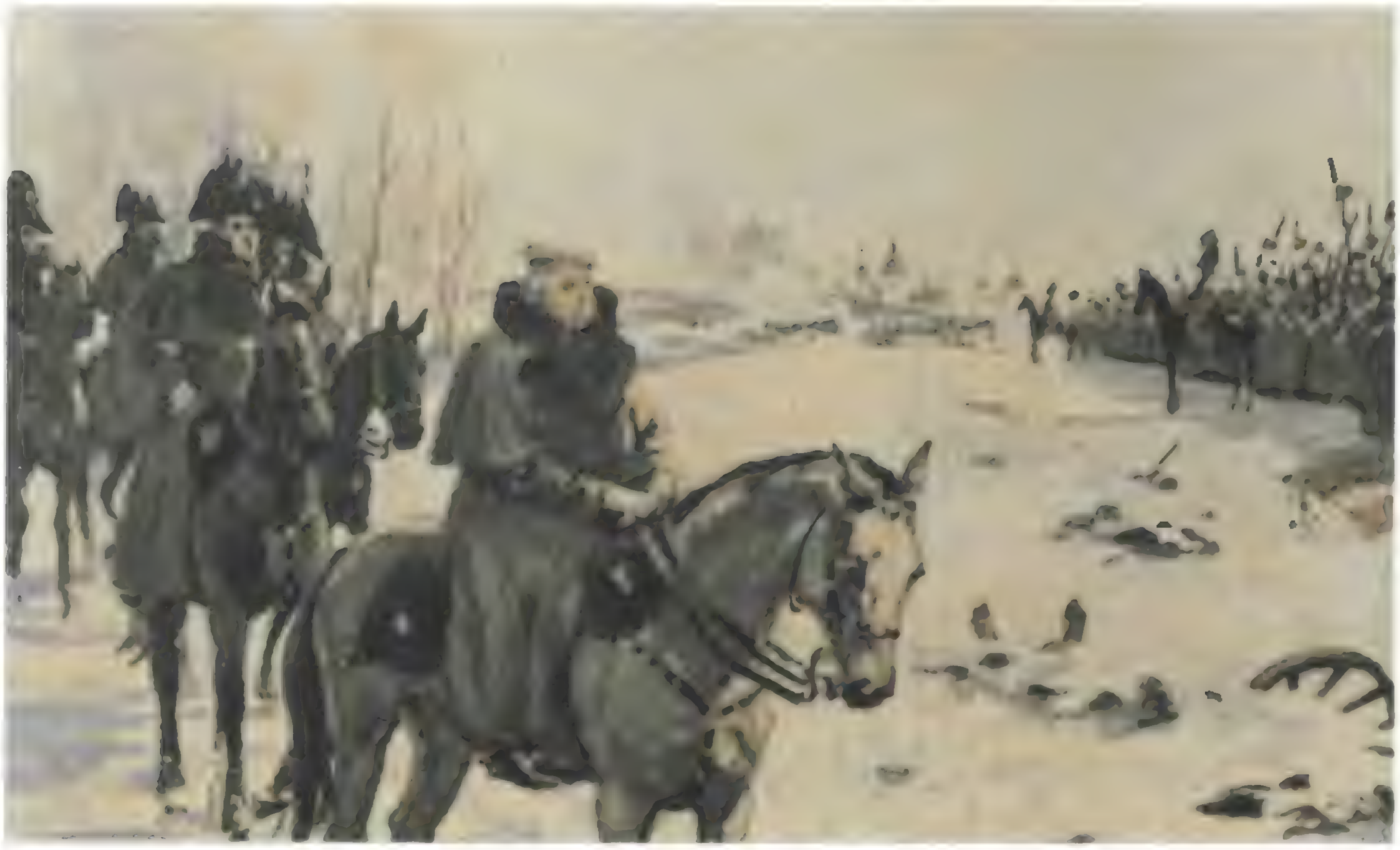
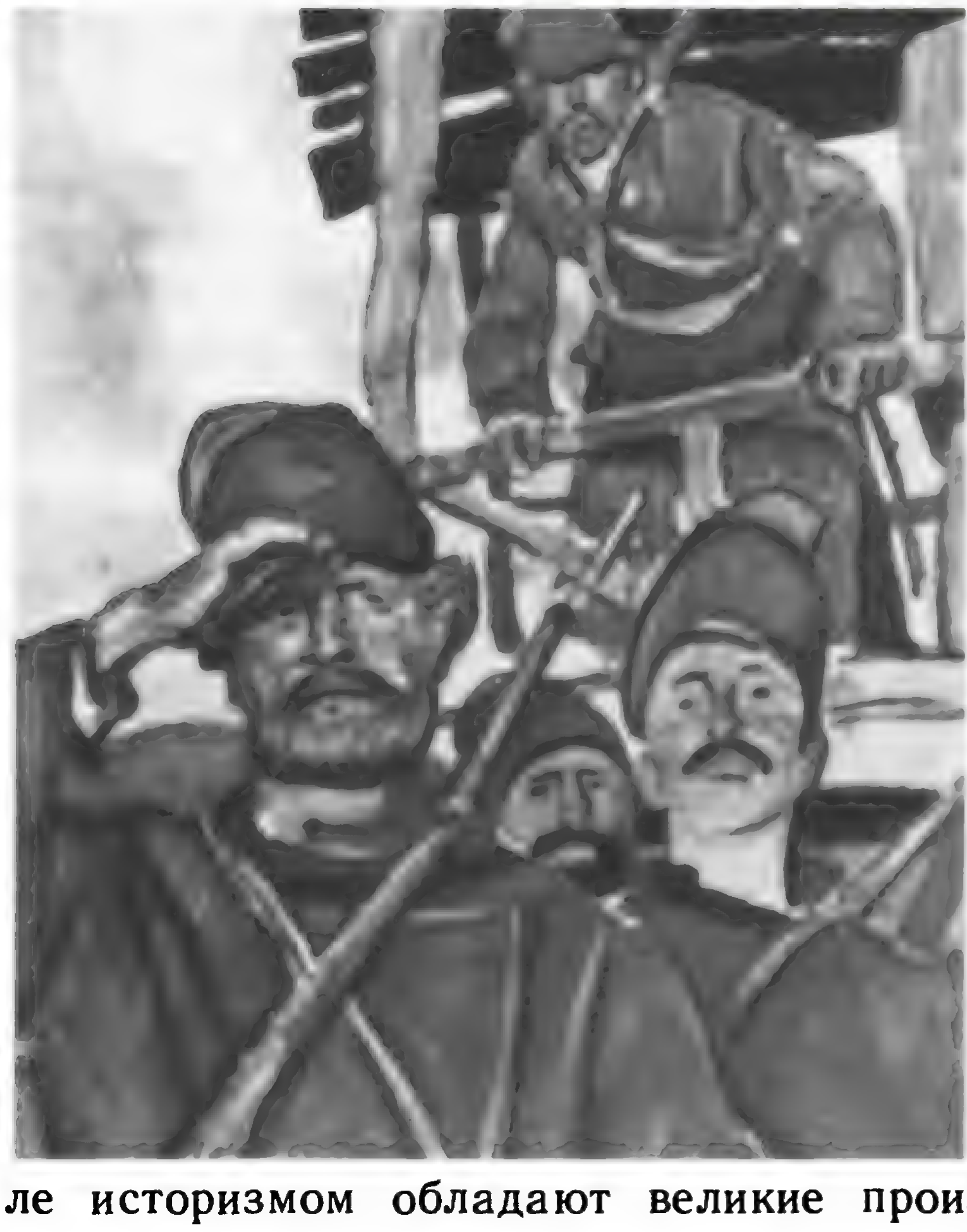


Иллюстрация П. Пинкисевича к роману В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев».



ле историзмом обладают великие произведения разных эпох — будь то «Илиада» Гомера, «Слово о полку Игореве», былины, «Гамлет» и «Король Лир» У. Шекспира, «Дон Кихот» М. Сервантеса и др.

Кроме того, историзм — понятие, сложившееся в литературе XIX в. для обозначения нового подхода к изображению прошлого, когда писатель хочет понять и показать своеобразие более или менее отдаленной эпохи, особенности характеров и поступков людей. Иначе говоря, писатель стремится подойти к прошлому исторически. Этот новый подход проявляется в создании так называемых исторических жанров: *романов, драм, поэм* на исторические сюжеты. Исторический жанр возник в литературе конца XVIII—начала XIX в. и связан в первую очередь с эстетикой романтизма. Важнейшим признаком историзма в романтизме считалось воссоздание местного колорита, своеобразие национальных характеров, героического облика персонажей. Высшее художественное воплощение принципы романтического историзма нашли в творчестве В. Скотта (1771—1832), знаменитого «шотландского чародея», поражавшего современников умением схватывать характерные признаки минувших эпох и воплощать живые картины.

К В. Скотту с величайшим уважением относился А. С. Пушкин, основоположник исторического жанра в русской литературе. А. С. Пушкин дал новую, реалистическую трактовку проблемы историзма: это не просто красочный местный колорит и широкая панорамность изображения («срез» эпохи в разных социальных сферах), но и внимание к социальной борьбе, понимание народа как важнейшей исторической силы. В этом отношении особенно важна «Капитанская дочка», где характеры героев мотивируются логикой их классовых интересов, где с глубочайшей симпатией нарисован вождь восставшего народа Емельян Пугачев.

Традиции пушкинской исторической прозы были развиты и обогащены в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир». Л. Н. Толстой свободно соединяет судьбы вымышленных героев (Пьер Безухов, Андрей Болконский) с историческими лицами, которые, в свою очередь, вписаны в панораму огромных по масштабу исторических событий. При этом актуальные проблемы современной Л. Н. Толстому духовной жизни (искания Пьера, князя Андрея) естественно сочетаются с разнообразными картинами русской действительности первой четверти XIX в. — возникает, одним словом, органический синтез прошлого и настоящего, истории и современности, свидетельствующий о глубине исторического художественного мышления писателей.

Историзм связан с тем, насколько верно художник понимает смысл изображаемых им исторических событий, в какой степени он вооружен знанием законов общественного развития. Историзм литературы социалистического реализма базируется на марксистско-ленинском материалистическом понимании истории, утверждающем идею революционного развития мира.

К шедеврам советской исторической прозы относятся романы «Петр Первый» А. Н. Толстого, «Разин Степан» А. П. Чапыгина.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Ни литературное произведение, ни творчество писателя невозможно понять вне связи со временем, с единым процессом литературного развития. Поэтому в общей системе литературоведения важное место занимает наука, именуемая историей литературы и по-разному соотносящаяся с такими разделами, как теория литературы и литературная критика (см. *Критика литературная*).

В литературе, как и в жизни в целом, «все течет, все меняется», постоянно что-то происходит. Эти события и процессы обладают различным масштабом, неодинаковым темпом — отсюда и разнообразие тех научных методов и приемов, которыми оперируют историки литературы.

Пойдем от частных процессов к общим. Каждое литературное произведение имеет свою творческую историю, историю создания, проходит определенный путь от замысла к воплощению. Воссоздание (по рукописям, черновикам, воспоминаниям, дневникам) этого пути — сложная и увлекательная задача.

Писатель не просто пишет одно произведение за другим, каждое из них — это духовный поступок. В переходе от темы к теме, от жанра к жанру, в эволюции индивидуального *стиля* писателя присутствует глубокая внутренняя логика (А. А. Блок назвал ее «чувством пути»). Выявить эту логику — еще одна важная задача, встающая перед историком литературы, исследующим житейскую и творческую биографию художника.

В ведении истории литературы находятся также творческие взаимоотношения разных писателей. Они изучаются и в плане личных контактов между литераторами, и в плане сопоставления их произведений и художественных стилей с целью выявить черты сходства и отличия, моменты притяжения и отталкивания. Вместе с историей литературных течений и направлений, историей литературной борьбы эти аспекты образуют систему, определяемую понятием *литературный процесс*.

Путь исторического развития проходят жанры и стили, отдельные художественные приемы, способы композиционного построения. Своя судьба есть у повторяющихся *сюжетов* и *мотивов*. Это особая область истории литературы — историческая поэтика.

По-разному складываются исторические пути национальных литератур: одни имеют многолетний традиционный опыт, другие проходят процесс «ускоренного» развития на протяжении сравнительно короткого временного промежутка. Есть общие черты, характеризующие развитие литературы любой страны, и есть особенности, присущие только данной национальной литературе. Исследование этих проблем — еще один уровень историко-литературной науки.

Наконец, высший «этаж» научного здания — это история всемирной литературы, обобщающая закономерности развития всех национальных литератур, всех жанров и стилей, всех писателей, оказавших какое-либо влияние на ход мирового литературного развития.

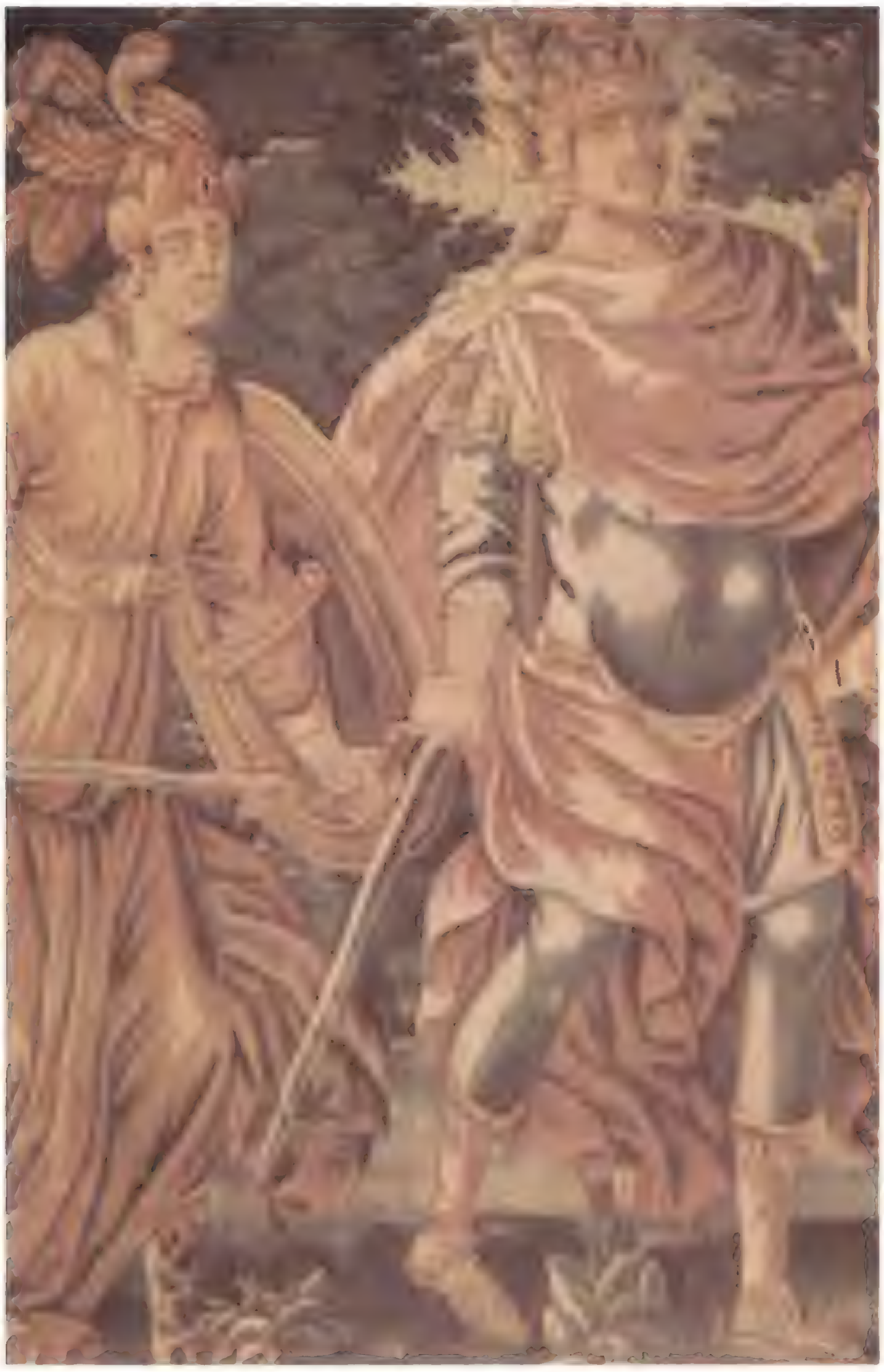
История литературы пересекается и с историей в более широком смысле — историей развития общества, историей искусства и культуры. Она не просто переносит закономерности исторической науки на свой предмет, а творчески применяет их к исследованию литературы как своеобразного, неповторимого феномена. Подлинная история литературы строится с учетом взаимодействия внутренних закономерностей развития литературы и общих закономерностей исторического развития общества, страны, человечества.

К

КЛАССИЦИЗМ

Классицизм (от лат. classicus — «образцовый») — художественное направление (течение) в искусстве и литературе XVII—начала XIX в., для которого характерны высокая гражданская тематика, строгое соблюдение определенных творческих норм и правил. На Западе классицизм формировался в борьбе против пышного *барокко.* Влияние классицизма на художественную жизнь Европы XVII—XVIII вв. было широким и долговременным, а в архитектуре продолжалось и в XIX в.

Классицизму как определенному художественному направлению свойственно отражать жизнь в образах идеальных, тяготеющих ко всеобщей «норме», образцу. Отсюда и культ античности в классицизме: классическая древность выступает в нем как образец совершенного и гармонического искусства.



Аллегорический сюжет. Шпалера XVIII в. Франция.

Писатели и художники часто обращаются к образам античных мифов (см. *Античная литература*).

Классицизм достиг расцвета во Франции в XVII столетии: в драматургии (П. Корнель, Ж. Расин, Ж. Б. Мольер), в поэзии (Ж. Лафонтен), в живописи (Н. Пуссен), в архитектуре. В конце XVII в. Н. Буало (в поэме «Поэтическое искусство», 1674) создал развернутую эстетическую теорию классицизма, оказавшую огромное воздействие на формирование классицизма и в других странах.

Столкновение личных интересов и гражданского долга лежит в основе французской классицистической трагедии, достигшей идейных и художественных высот в творчестве Корнеля и Расина. Персонажи Корнеля (Сид, Гораций, Цинна) — мужественные, суровые люди, движимые долгом, целиком подчиняющие себя служению государственным интересам. Показывая в своих героях противоречивые душевные движения, Корнель и Расин сделали выдающиеся открытия в сфере изображения внутреннего мира человека. Проникнутая пафосом исследования человеческой души, трагедия заключала минимум внешнего действия, легко укладывалась в знаменитые правила «трех единств» — времени, места и действия.

По правилам эстетики классицизма, строго придерживающейся так называемой иерархии *жанров, трагедия* (наряду с *одой, эпопеей*) относилась к «высоким жанрам» и должна была разрабатывать особенно важные общественные проблемы, прибегая к античным и историческим сюжетам, и отражать только возвышенные героические стороны. «Высоким жанрам» противостояли «низкие»: *комедия, басня, сатира* и др., призванные отражать современную действительность. В жанре басни прославился во Франции Лафонтен, а в жанре комедии — Мольер.

В XVII в., пронизанном передовыми идеями *Просвещения,* классицизм проникнут страстной критикой порядков феодального мира, защитой естественных прав человека, свободолюбивыми мотивами. Его отличает также большое внимание к национальным историческим сюжетам. Крупнейшими представителями просветительского классицизма являются Вольтер во Франции, «Смерть Камилы, сестры Горация». Художник Ф. Бруни.

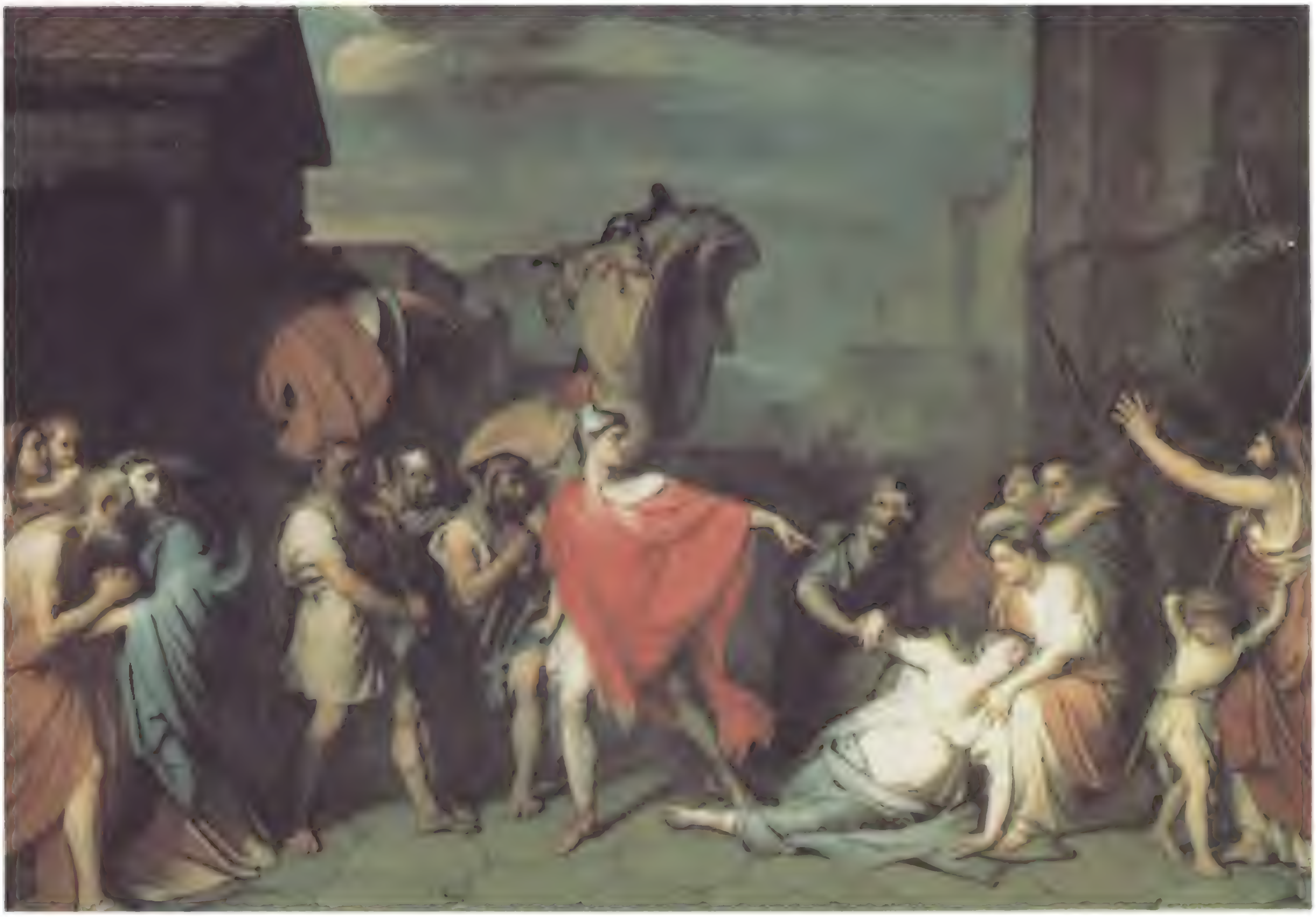


Иллюстрация А. Архиповой к комедии Ж. Б. Мольера «Мещанин во дворянстве».

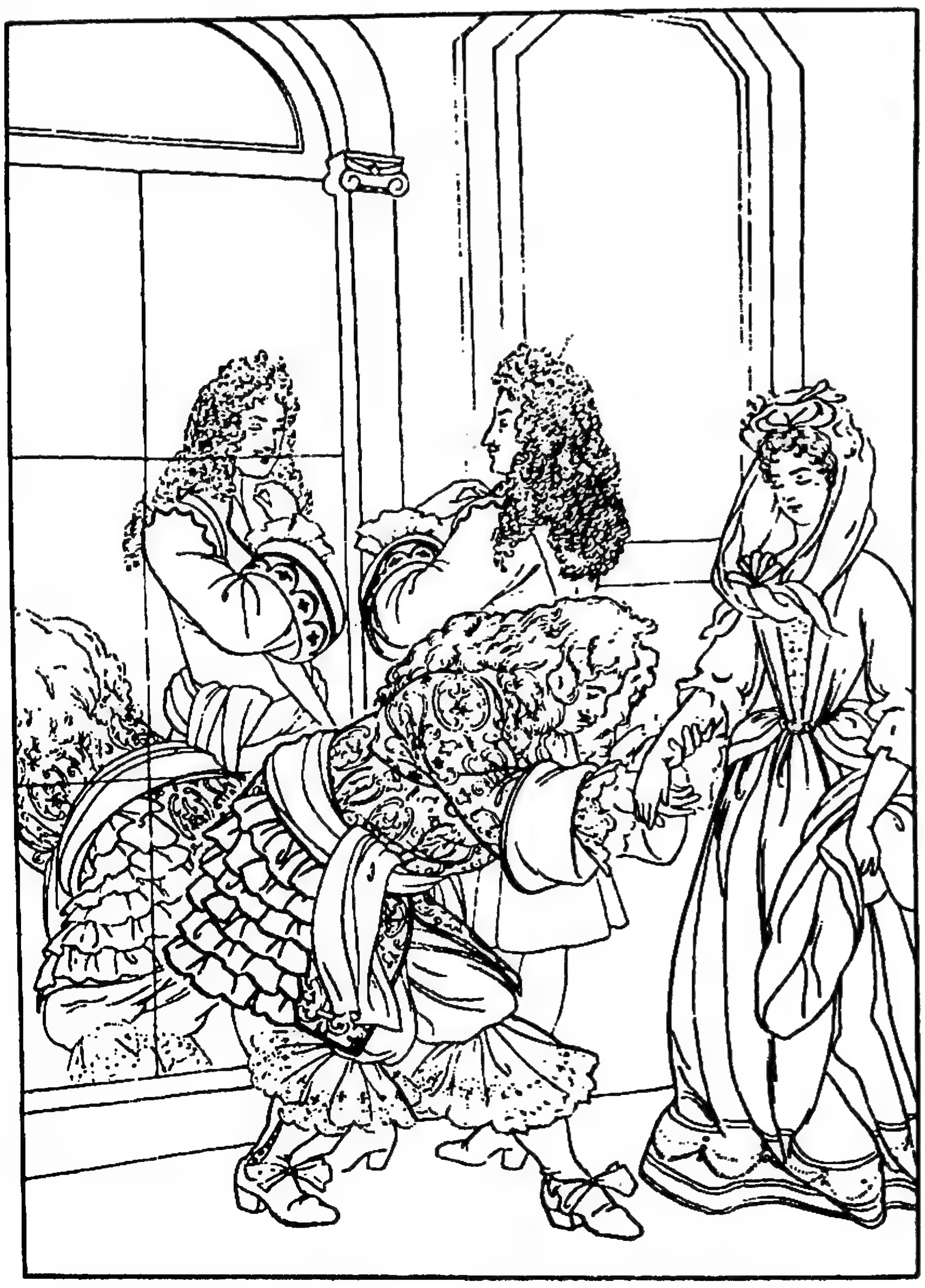
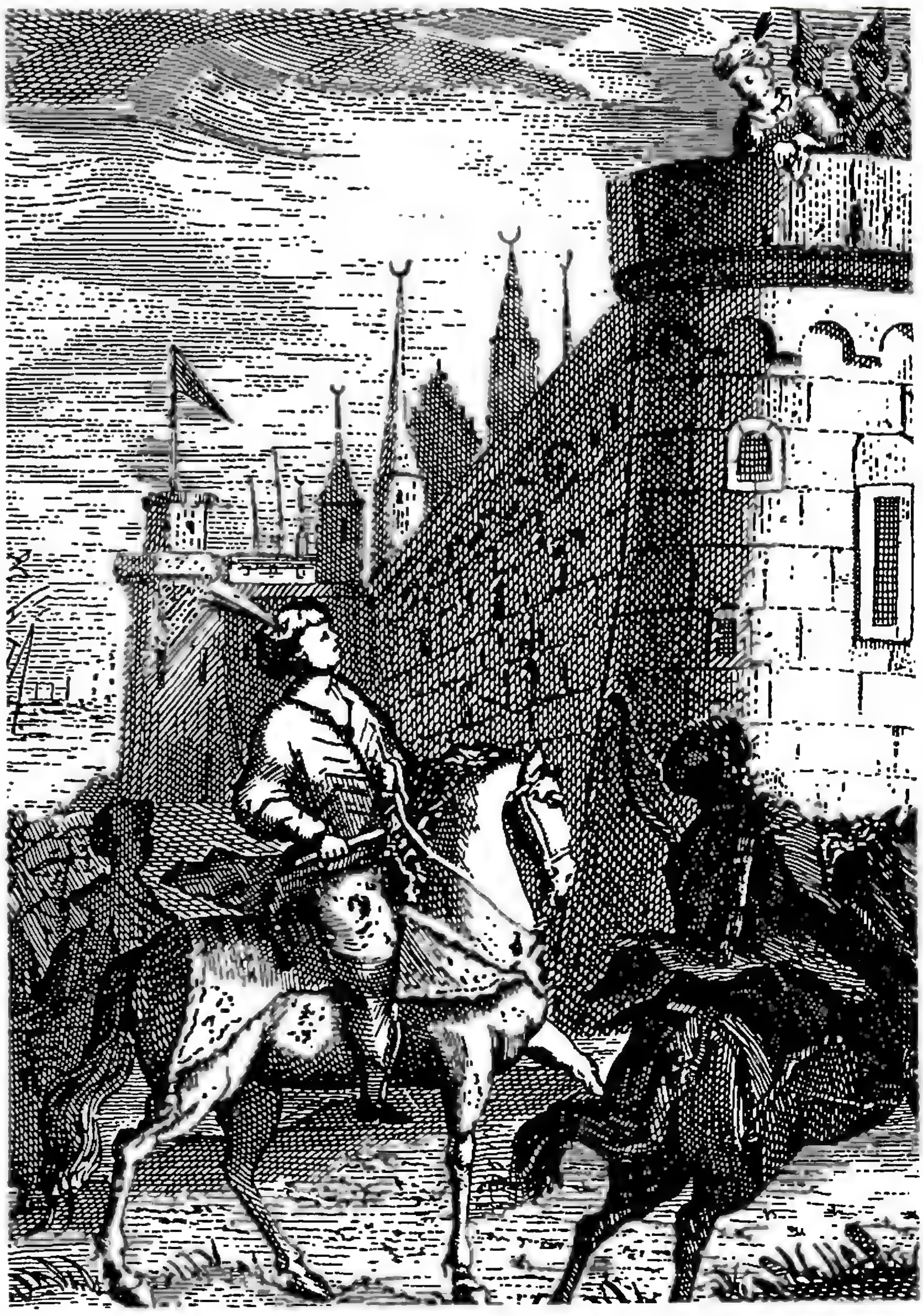
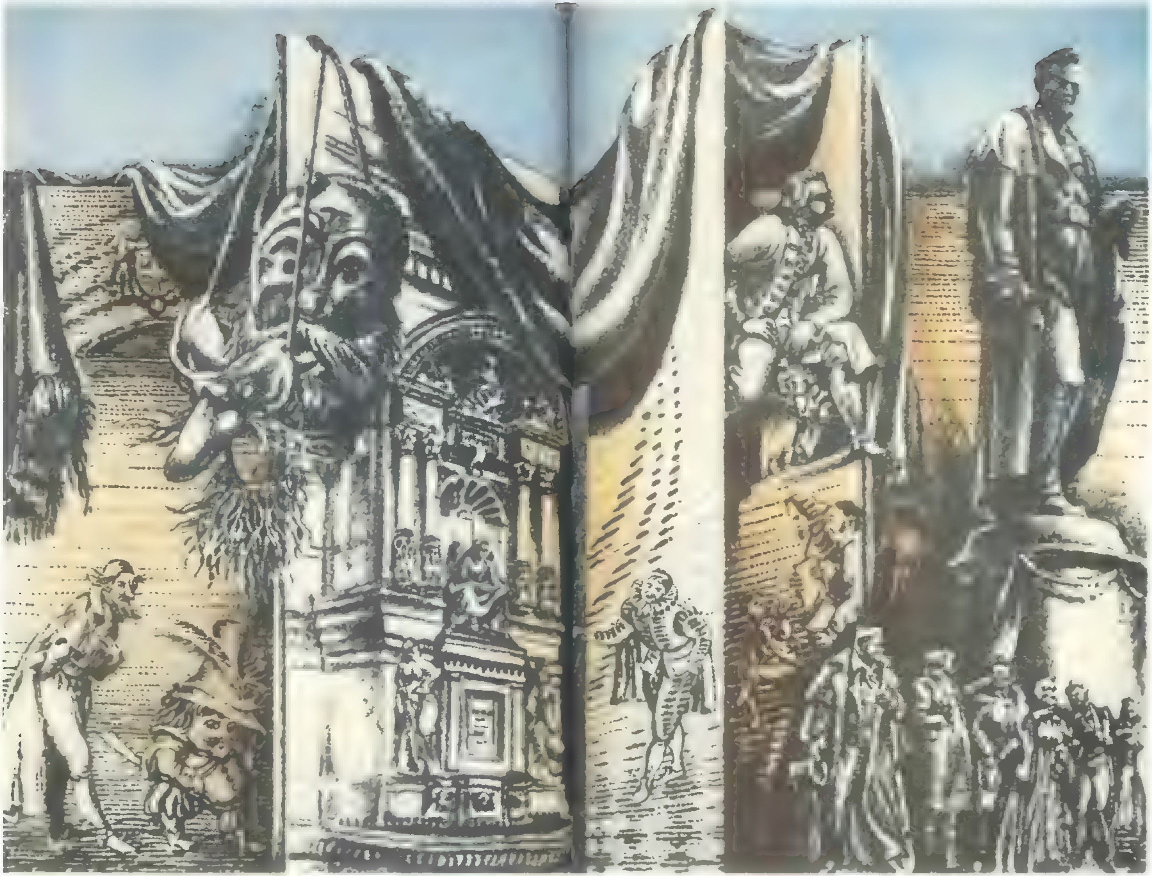


Иллюстрация к трагедии М. В. Ломоносова «Тамира и Селим».





И. В. Гёте и И. Ф. Шиллер (в 90-е гг.) в Германии.

Русский классицизм зародился во второй четверти XVIII в., в творчестве А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, и достиг развития во второй половине столетия, в творчестве А. П. Сумарокова, Д. И. Фонвизина, М. М. Хераскова, В. А. Озерова, Я. Б. Княжнина, Г. Р. Державина. В нем представлены все важнейшие жанры — от оды и эпопеи до басни и комедии. Замечательным комедиографом был Д. И. Фонвизин, автор знаменитых сатирических комедий «Бригадир» и «Недоросль». Русская классицистическая трагедия проявила горячий интерес к национальной истории («Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова, «Вадим Новгородский» Я. Б. Княжнина и др.).

В конце XVIII—начале XIX в. классицизм как в России, так и во всей Европе переживает кризис. Он все более теряет связи с жизнью, замыкается в узком кругу условностей. В это время классицизм подвергается острой критике, особенно со стороны романтиков.

КОМЕДИЯ

Комедия оптимистична по своей природе, а оптимизм, вопреки расхожему мнению, — понятие чрезвычайно объемное. Он требует известного простодушия, но без мудрости утрачивает свой смысл. Мудрость смеха отличает подлинную комедию.

В свое время теоретики предложили такую классификацию: комедия нравов, комедия характеров, комедия положений. Жизнь показала, что подобное разделение в определенном смысле условно. Полновесная картина нравов может быть представлена только в живых характерах. Вспомним «Тартюфа». Перед нами — яркое изображение нравов, доведенные до обобщающей полноты характеры и забавные, озорные положения.

Год от года и век от века комедия обнаруживала все большее богатство, все новые и новые грани. Она могла быть сатирической, героической, лирической. Чем талантливей был автор, тем органичней сливались в его творении различные элементы.

«Горе от ума» — классическая сатира, исполненная лирической силы. Столь же явственно в ней героическое начало: бунт Чацкого — не случайная вспышка, недаром же так много исследований посвящено возможным связям его с декабризмом. В комедии, которая начиналась с бытовых картин, на наших глазах зреет сатирический социальный пафос, а история неразделенной любви вдруг обретает героическое звучание.

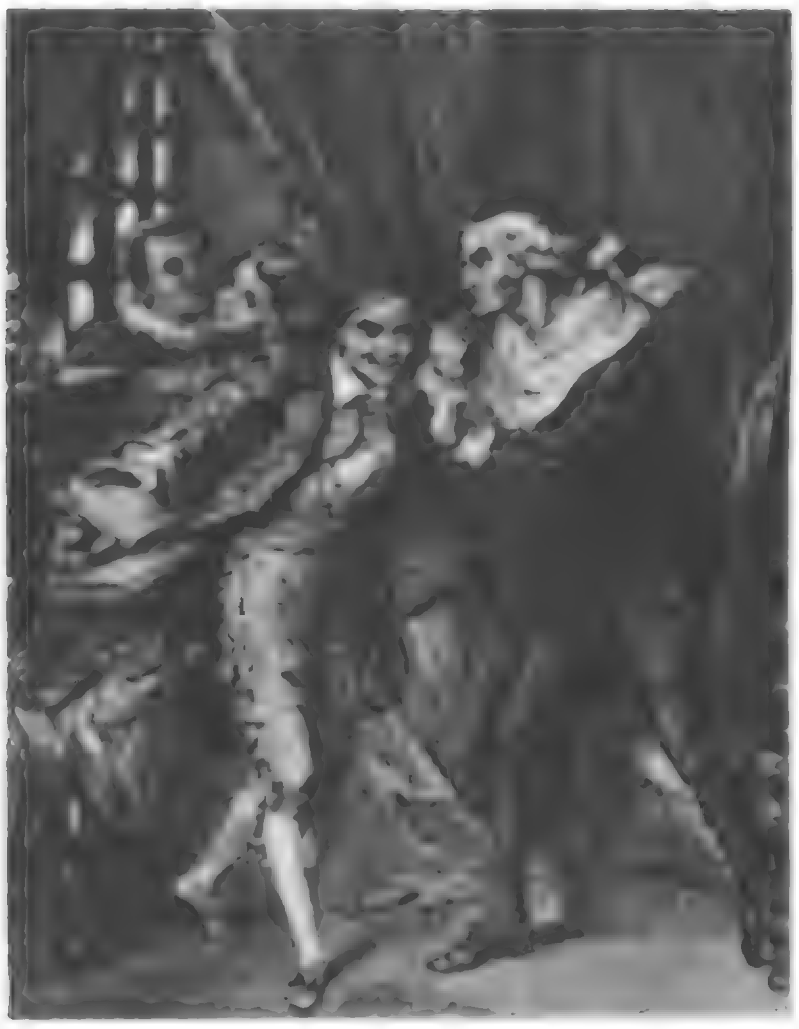
Если же говорить о первооснове комического, то следовало бы назвать закон несоответствия. Имеется в виду то воздействие, которое оказывает несоответствие мнимого истинному, иллюзии — реальности, того, что декларируется, тому, что делается, наконец, несоответствие пропорций в отношении к той или иной ситуации, либо неоправданно заниженного, либо нелепо преувеличенного. Несоответствие — это та почва, на которой вырастают такие свойства комедии, как гипербола, заостренность, абсурд.

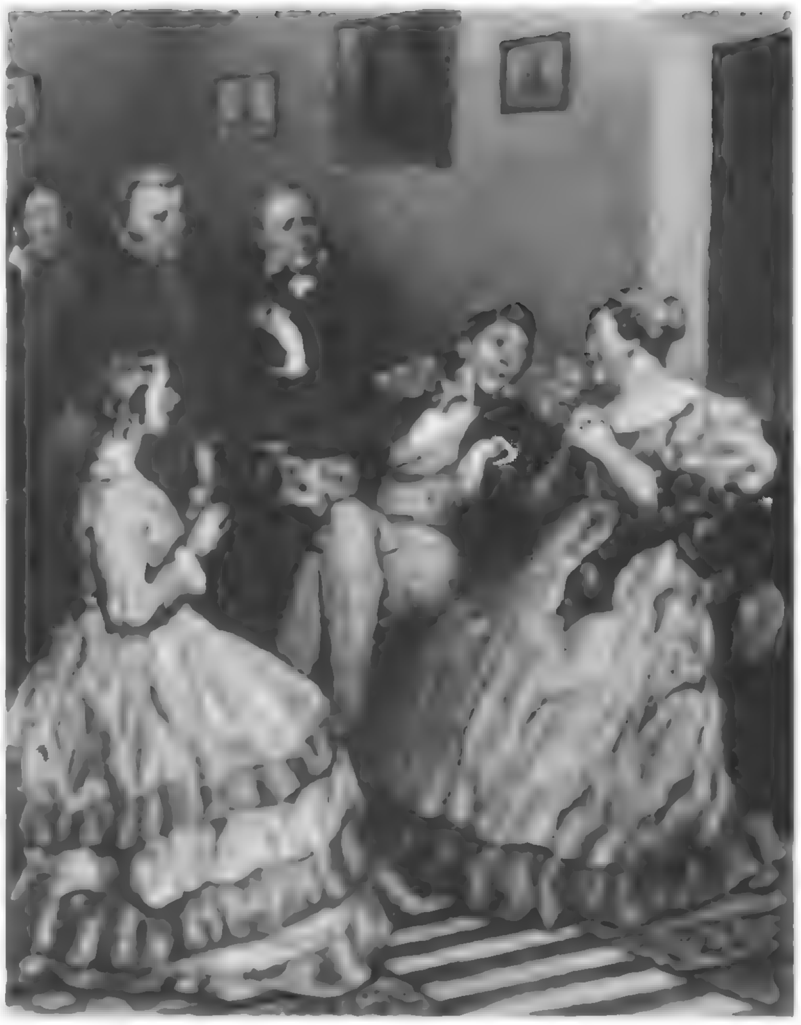
Никто не умел так выявлять сущность происходящего, доводя его до абсурда, как Н. В. Гоголь. В незавершенной пьесе «Владимир третьей степени» чиновник в конце концов воображал себя орденом. В «Женитьбе» нерешительный Подколесин выпрыгивает перед самой свадьбой в окошко, в «Ревизоре» шалопая и лоботряса принимают чуть ли не за особу, приближенную к самому императору. Эти ошеломительные повороты усиливают возможности комедии.

Однако — и это важно помнить не только автору комедии, но и ее исполнителям — чем крупнее несоответствие, чем оно фантасмагоричней, тем большей серьезности тре-

Иллюстрация Ю. Гершковича к комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой».

Слева:
Иллюстрация к комедии Бомарше «Севильский цирюльник».
Справа:
Иллюстрация А. Константиновского к комедии Н. В. Гоголя «Ревизор».

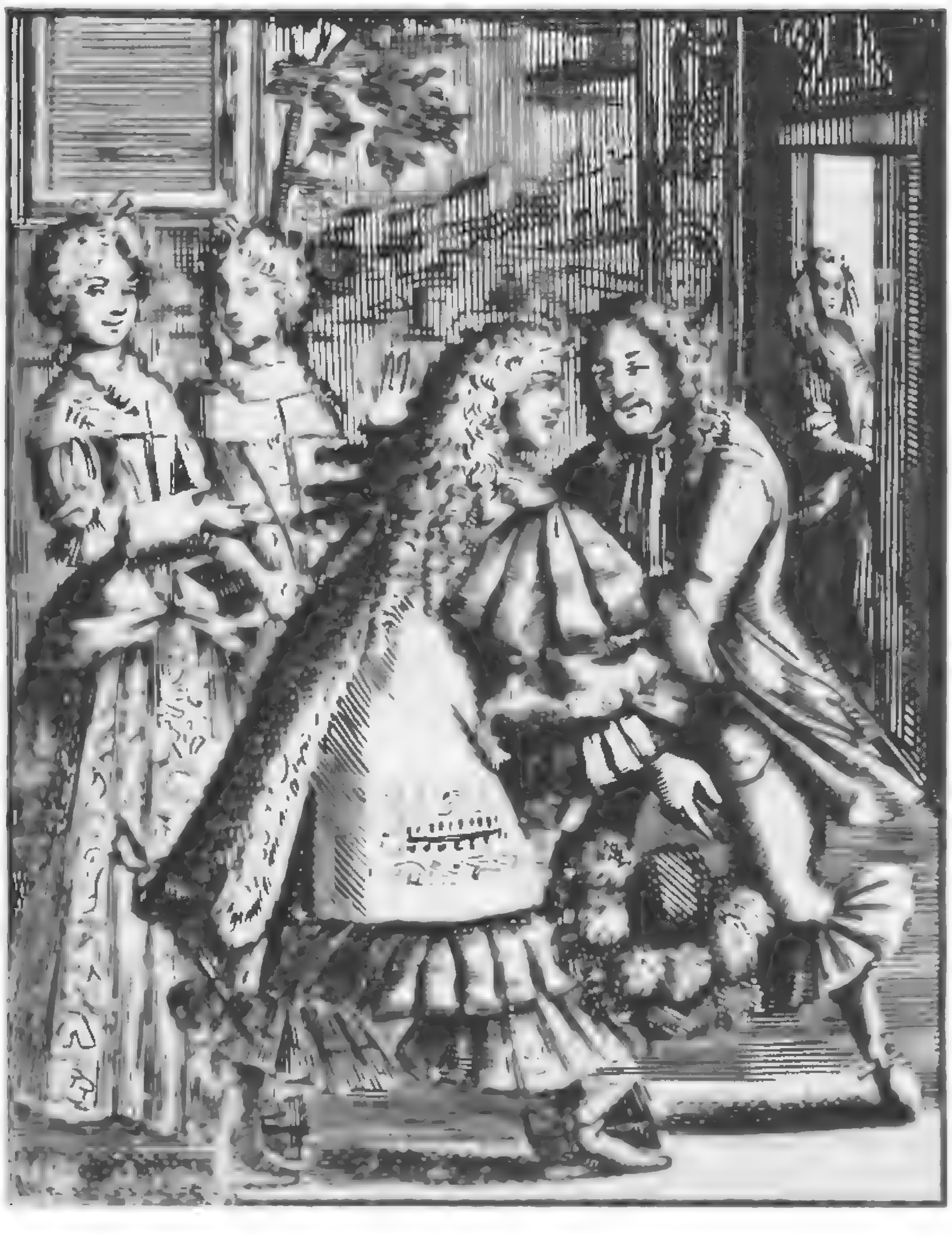




бует воплощение. Невероятное действенно и убедительно лишь в реалистической обстановке.

В наши дни все более заметное место занимает трагикомедия. Это объясняется и общей закономерностью литературного развития XIX—XX вв. — взаимодействием жанровых форм и тем, что трагикомедия показывает время во всей его сложности и динамических противоречиях.

Иллюстрация к комедии Ж. Б. Мольера «Смешные жеманницы».



КОМПОЗИЦИЯ

С чего начать произведение? Чем его закончить? На какие части оно будет делиться? Что надо сообщить читателю сразу, а что потом? О чем рассказать подробно и о чем коротко? От чьего лица строить повествование?

Эти и многие другие вопросы, возникающие перед писателем, связаны с композицией (от лат. compositio — расстановка, составление) художественного произведения. И решать их приходится не порознь, а вместе, на основе единого композиционного принципа. Некоторые ученые называют такой принцип архитектоникой (по-гречески — «строительное искусство»). Не случайно, что слово это по происхождению и смыслу близко к слову «архитектура». Подобно архитектору, прозаик или поэт вырабатывает какой-то план, проект будущего произведения. Но поскольку он сам выступает и строителем своего словесного здания, то по ходу творческой работы композиционный план может меняться. Так, в процессе работы над романом «Евгений Онегин» А. С. Пушкин неоднократно перестраивал «форму плана»: вместо двенадцати глав написал восемь, а еще одну главу под названием «Путешествие Онегина» дал в качестве приложения к тексту романа. Неожиданным, по признанию поэта, оказалось для него такое фабульное событие, как замужество Татьяны, а закончил автор свое обширное произведение внезапным открытым финалом, отказавшись от изображения дальнейших судеб героев. Но все это, конечно, не было каким-то нарушением законов художественной композиции: ар-

хитектоника — дело интуитивное, и наилучшее композиционное решение не «вычисляется» писателем, а открывается ему в момент творческого прозрения.

На каждом шагу перед автором произведения возникает множество возможностей. Первое распутье — выбор системы повествования. Оно может вестись от лица героя. Так, в «Капитанской дочке» Пушкина рассказчиком выступает Гринев, через его наивно-непредубежденное восприятие автор стремится отчетливее показать объективную логику такого сложного исторического события, как пугачевское восстание. А, скажем, Н. В. Гоголь в «Мертвых душах» или Ф. М. Достоевский в «Преступлении и нака-

КАК НАПИСАТЬ РЕЦЕНЗИЮ

В школьной практике рецензирование является одним из видов письменных работ по литературе. В младших классах ученики пишут отзыв о прочитанной книге. Он содержит некоторые сведения об авторе произведения, формулировку темы и главных мыслей книги, рассказ о ее героях с рассуждениями об их поступках, характерах, взаимоотношениях с другими действующими лицами. В отзыве отмечаются и самые интересные страницы книги.

Рецензия в старших классах — это развитие и усложнение формы отзыва.

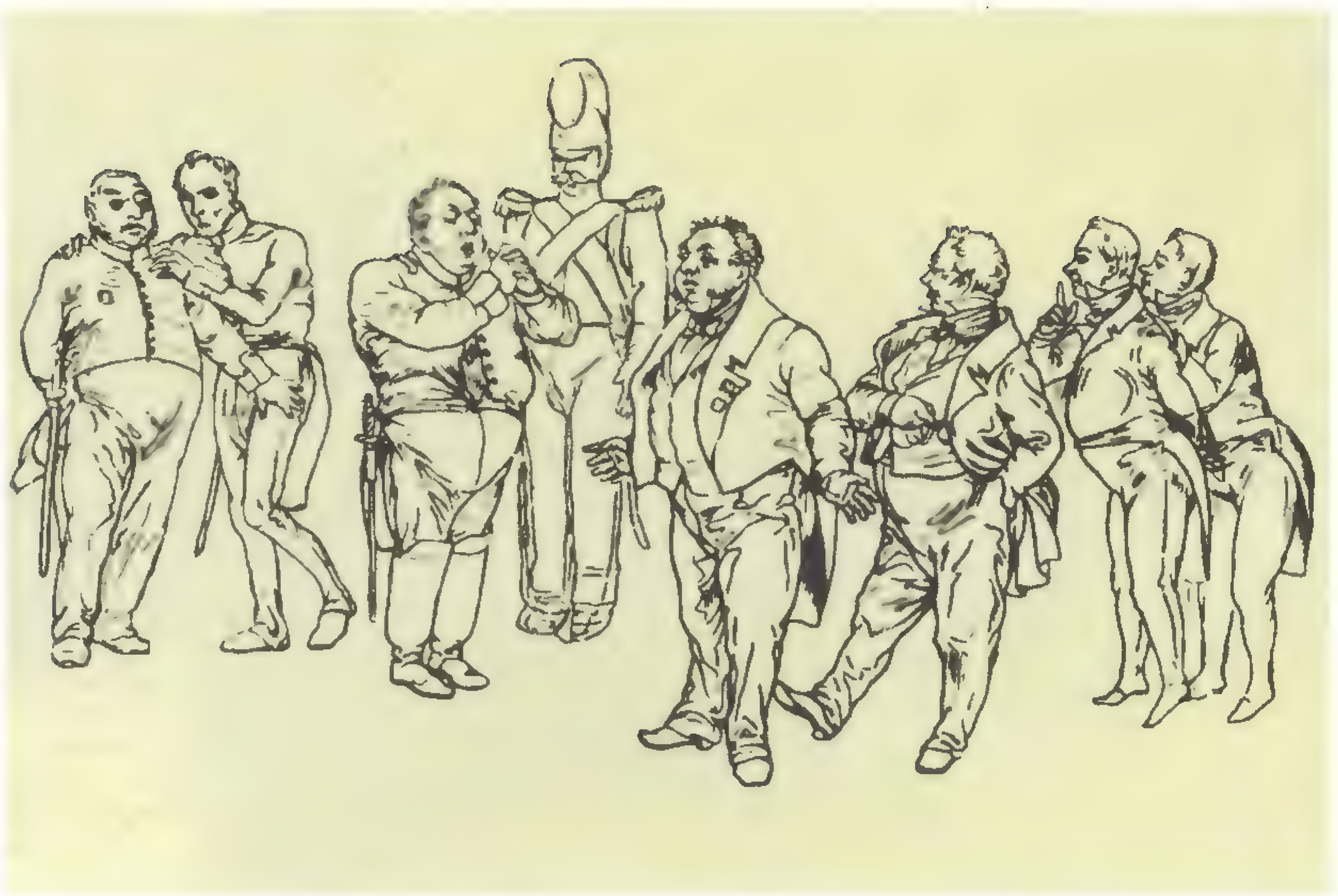
Определенной формы рецензия не имеет. Обязателен в ней разбор произведения, включающий рассуждения о теме рецензируемой вещи, ее идеях, о том, как эти идеи воплощаются в художественной ткани произведения, насколько верна и интересна психология героев, как они проявляют себя в различных ситуациях. Надо раскрыть и позиции автора книги.

Далее следует рассказать о форме произведения, например, о его композиции, значении пейзажа и особенностях языка. О языке лучше всего говорить по ходу разбора содержания, тем самым подчеркивая единство формы и содержания. Хотя рецензия предполагает оценку произведения, она не обязательно должна содержать прямые суждения. Оценка должна вытекать из самого произведения, заключаться в тех мыслях, которые автор рецензии высказывает по ходу разбора. Уместно в рецензии сопоставить разбираемую книгу с другими, близкими по теме и мыслям.

Рецензии помещаются в школьной литературной газете, пишутся на литературных олимпиадах. Они могут стать основой выступлений на читательских конференциях и диспутах.

Смысл работы над рецензией — выработка умения выражать свои литературные взгляды.

Иллюстрации В. Носкова к трагедии У. Шекспира «Гамлет», А. Ванециана к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», неизвестного художника к комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» передают различные композиционные фазы конфликта: завязку, кульминацию, развязку.



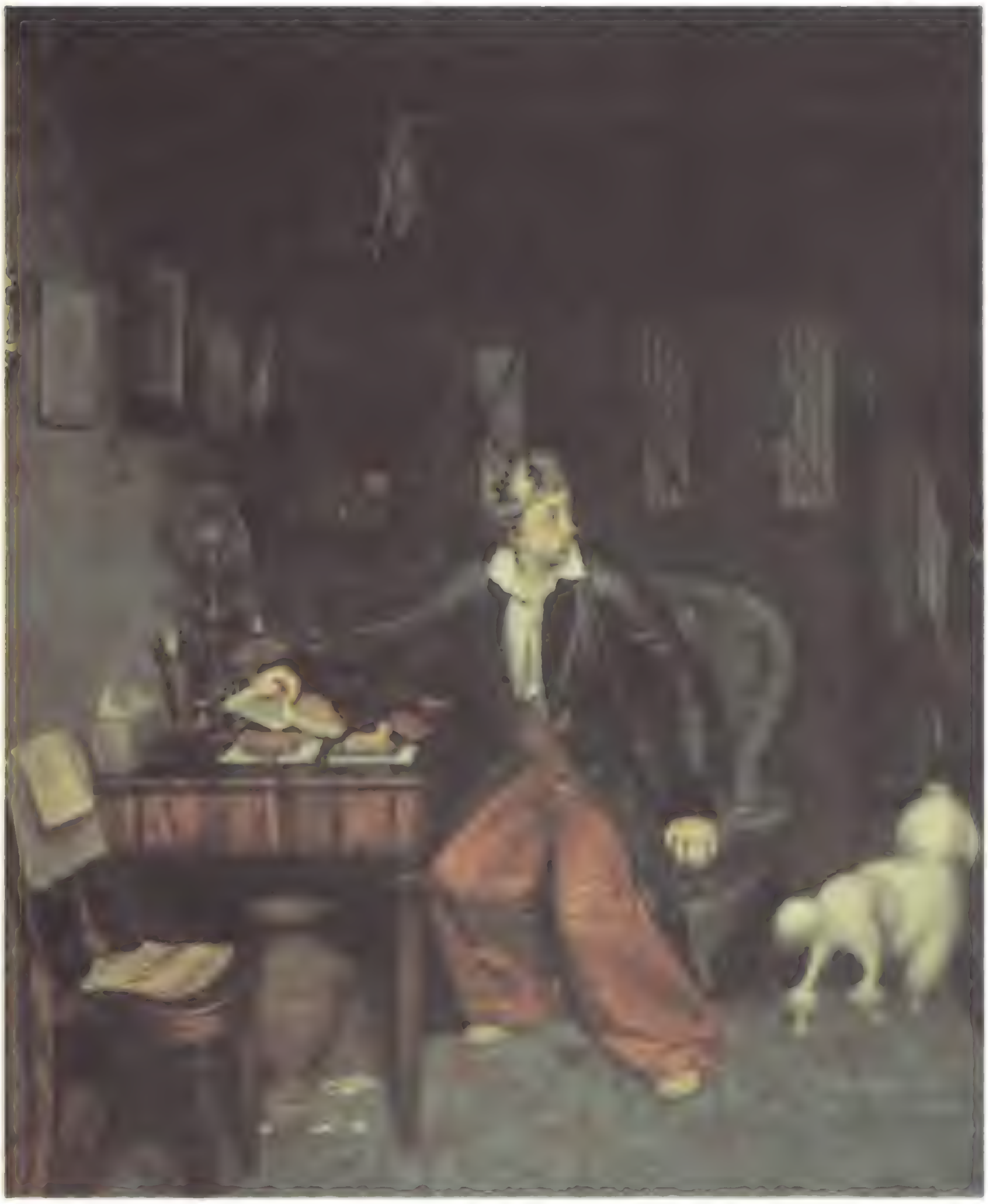
АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВЕСЕЛОВСКИЙ (1838—1906)

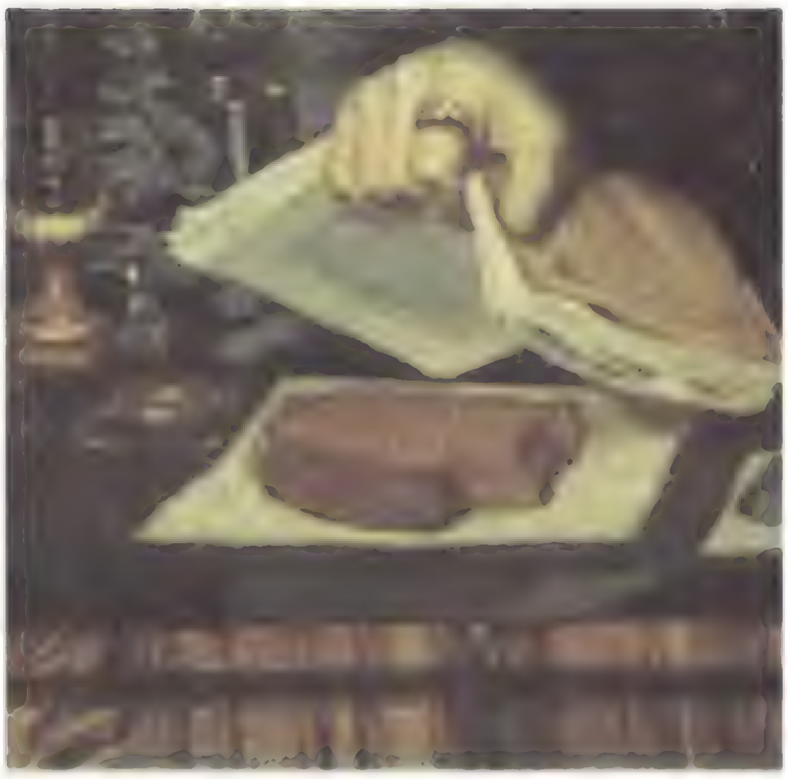
А. Н. Веселовский был историком и теоретиком литературы. По окончании Московского университета он, владея многочисленными иностранными языками, увлеченно и тщательно изучал фольклорные и литературные произведения в Испании, Германии, Чехии, Италии (1859—1869). Его магистерская диссертация «Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV столетий» была первоначально опубликована на итальянском языке, а затем вышла и в России.

В то время наука о литературе искала новые пути исследования, формировался сравнительно-исторический метод в литературоведении, который наиболее полное выражение нашел в докторской диссертации Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872). С 1872 г. Веселовский — профессор Петербургского университета, с 1880 г. — академик.

Ученый стремился установить единые закономерности историко-литературного процесса. Этапы возникновения и развития литературных явлений во всем мире предстают в трактовке Веселовского как отражение истории общественной мысли. На протяжении всей своей деятельности он отстаивает теорию «исторических начал» фольклора, что гораздо глубже и вернее концепций мифологической школы. Настоящим научным подвигом Веселовского явилось создание им основ исторической теории словесного искусства, объяснение его происхождения и развития в эпоху первобытнообщинного строя. Историзм, огромная эрудиция, глубина исследовательской мысли привлекают и в трудах ученого 1890—1900-х гг. о литературе итальянского Возрождения, о творчестве А. С. Пушкина, В. А. Жуковского.

В основе сравнительно-исторических трудов Веселовского — сопоставление сходных литературных явлений у разных народов, причем не только передовых в культурном отношении, но и находящихся на ранних стадиях развития. Так, в своей докторской диссертации ученый сравнивает индийские сказания о Викрамадитье, монгольские — об Арджи-Борджа, легенды персидской «Авесты», повести о Соломоне, представленные в разных литературах, и т. п. Сходство этих и им подобных явлений А. Н. Веселовский объяснял их связанностью с одинаковыми стадиями общественного развития. Отсюда — возможность не только заимствования мотивов и сюжетов, но и их самостоятельного зарождения у разных народов и этнических групп.





Композиционная роль бытовой детали в общем замысле произведения видна на примере картины П. Федотова «Завтрак аристократа».

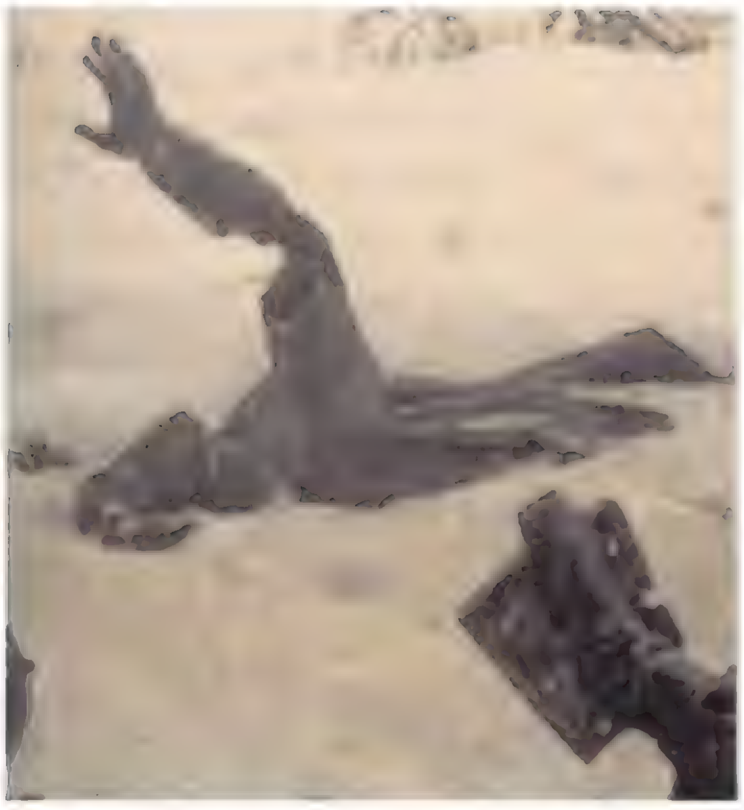
зании» прибегают к нейтральному повествованию, отделяясь и отдаляясь от главных персонажей. Автор может дать предысторию героя сразу (как в «Капитанской дочке»), может отложить ее (как Ф. М. Достоевский, чтобы сначала показать нам Раскольникова, готовящегося к преступлению, а потом объяснить, как пришел герой к своей «идее»), а может, как Н. В. Гоголь в «Мертвых душах, отодвинуть ее в конец произведения (о детстве и юности Чичикова рассказано в одной из завершающих глав первого тома поэмы, и это выводит автора на обобщенные раздумья о том, как и почему рождает русская действительность дельцов и приобретателей).

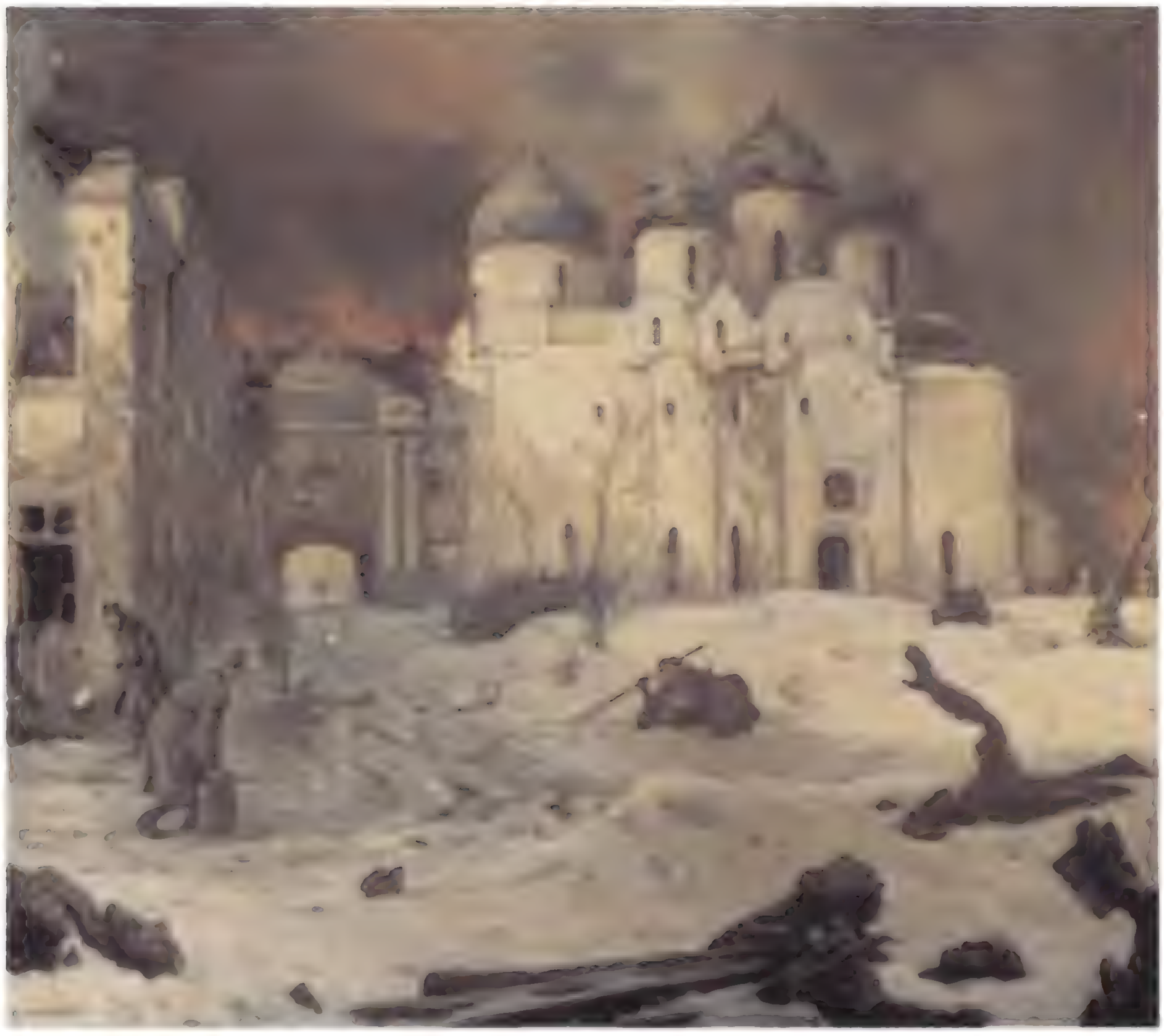
В построении конфликта обыкновенно выделяются такие слагаемые, как экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Но только не надо схоластически расчленять сюжет любого произведения на пять вышеозначенных элементов. Все гораздо сложнее и интереснее.

Так, самая первая фраза гоголевского «Ревизора», по точному наблюдению В. И. Немировича-Данченко, содержит завязку комедии (экспозиция же дается вслед за этим, в саморазоблачительных монологах и репликах чиновников). А, например, в «Грозе» А. Н. Островского неспешная экспозиция передает нудный ритм жизни обитателей Калинова, и главная героиня появляется как бы незаметно, вступает в действие с какой-то незначительной репликой. Благодаря этому достигается тот самый образно-композиционный эффект, который после премьеры «Грозы» был определен рецензентом А. С. Гиероглифовым как «светлый луч на темном небе», а потом был еще точнее обозначен в названии знаменитой статьи Н. А. Добролюбова «Луч света в темном царстве».

Развитие действия может вестить в разном композиционном ритме, разным может быть количество кульминаций. Так, в «Преступлении и наказании» кульминационными моментами помимо центрального события — убийства, совершенного Раскольниковым, могут считаться и все напряженные диалоги главного героя с его духовными «оппонентами» — Порфирием Петровичем и Соней Мармеладовой. Кульминация и развязка могут совпасть, как это происходит в «немой сцене» комедии «Ревизор».

Композиция — понятие, затрагивающее не только сюжетно-повествовательную сторону произведения, но и его образную ткань, систему характеров. Литературный герой в значительной мере раскрывается через композиционное сопоставление его с другими героями: Печорин в «Герое нашего времени»





В идейно-художественном построении картины Кукрыниксов «Бегство фашистов из Новгорода» деталь приобретает символическое значение.

М. Ю. Лермонтова — через сравнение с Грушницким, Вернером, Максимом Максимычем; Наташа Ростова в «Войне и мире» Л. Н. Толстого — через сравнение с Верой, Соней, Элен Курагиной, Марьей Болконской.

В подлинно художественном произведении значительную композиционную роль играют описания природы («раздавленный репей среди вспаханного поля» в «Хаджи-Мурате» Л. Н. Толстого), детали предметного мира (дорожная шкатулка Чичикова в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя, темные очки и зонтик Беликова в рассказе А. П. Чехова «Человек в футляре»).

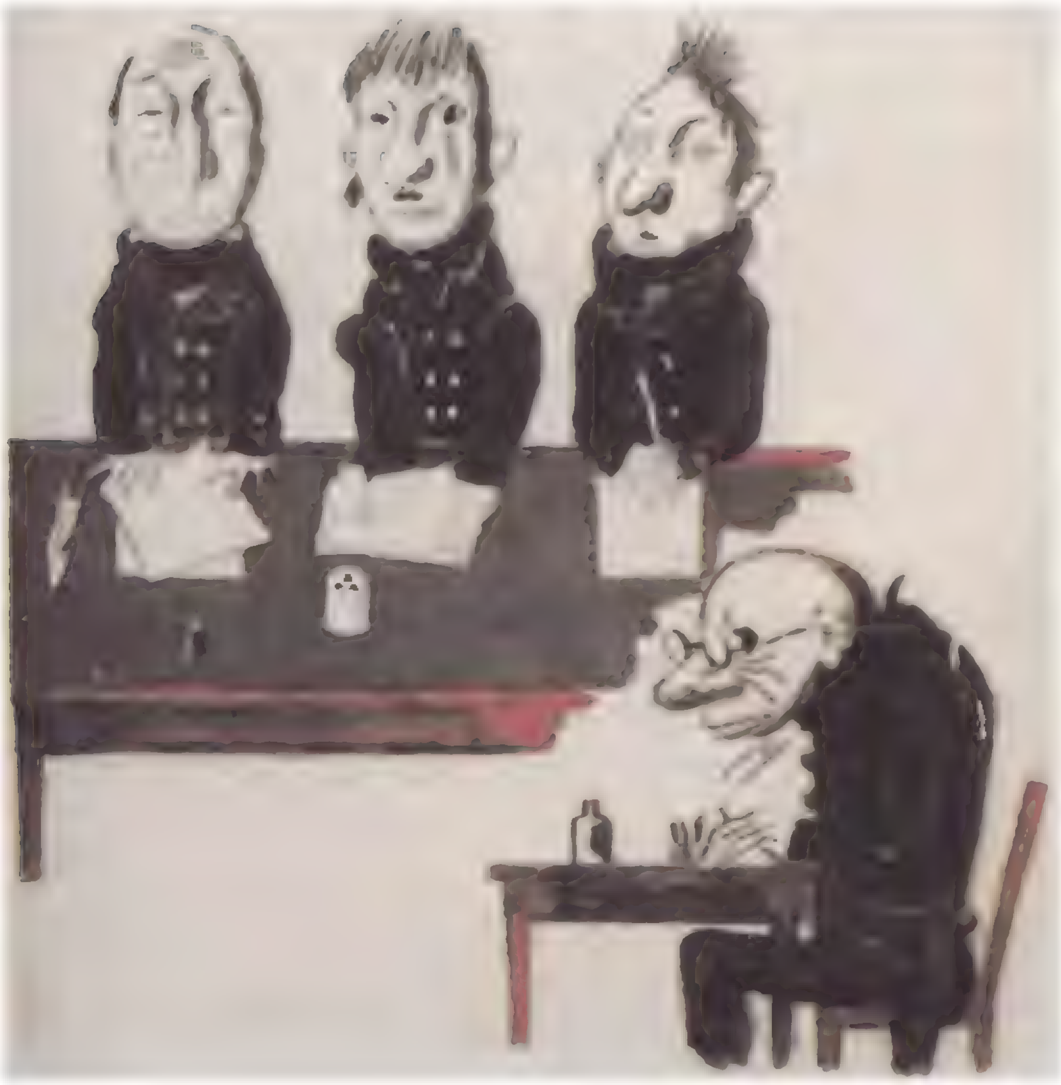


Иллюстрация Б. Малаховского к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Законы композиции различаются для *поэзии и прозы,* для разных родов и жанров литературы. Так, в поэтическом произведении единицами композиционного членения будут еще и стих, строфа. В драматургии главную роль приобретает диалог, а описания и характеристики сведены к кратким ремаркам. Сюжет романа содержит больше фабульных линий и поворотов, чем сюжет рассказа. Но и в стихе, и в прозе — в произведении любого жанра подлинная художественная глубина достигается тогда, когда в композиционном строительстве активно участвует слово, индивидуальный авторский язык, своя, неповторимая интонация. Прочная связь приемов композиции с приемами языка — одно из важнейших условий художественного таланта. Посмотрите, как не просто повторяются, но поворачиваются разными смысловыми гранями в упоминавшихся произведениях слова и словосочетания «мертвые души» (от ревизских душ к авторской оценке персонажей и далее — к поискам живой души), «гроза» (для Кулигина это «электричество», для Тихона — страх перед матерью, для Катерины — душевная катастрофа и жажда очищения), как слово «чайка» в пьесе А. П. Чехова проходит путь от буквального смысла до высокого символического значения (мечта, призвание, долг), как начальный словесный аккорд блоковского стихотворения «О доблестях, о подвигах, о славе...» трагически отзывается в последней строфе: «Уж не мечтать о нежности, о славе...»

Внутренняя задача композиции — непрерывность движения художественной мысли и чувства. Для этого нужно, чтобы каждый новый композиционный элемент включался в связи со всеми предыдущими. Критик Н. Н. Страхов писал о «Войне и мире»: «...Ни одна фигура не заслоняет другой, ни одна сцена, ни одно впечатление не мешают другим сценам и впечатлениям, все на месте, все ясно, все раздельно и все гармонирует между собою и с целым». Такая связь частей и целого может считаться идеалом художественной композиции.

КОНФЛИКТ

С явлением, называемым конфликтом (от лат. conflictus — столкновение), т. е. острым противоречием, находящим свой выход и разрешение в действии, борьбе, мы в повседневной жизни встречаемся постоянно. Политические, производственные, семейные и другие виды социальных конфликтов разного масштаба и уровня, отнимающие подчас у людей огромное количество физических, моральных и эмоциональных сил, переполняют наш духовно-практический мир — хотим мы того или не хотим.

Нередко бывает и так: мы стремимся избежать тех или иных конфликтов, снять их, «разрядить» или, по крайней мере, смягчить их действие — но тщетно! Не только от нас зависит возникновение, развитие и разрешение конфликтов: в каждом столкновении противоположностей участвуют, борются, как минимум, две стороны, выражающие различные, а то и взаимоисключающие интересы, преследующие перечащие друг другу цели, совершающие разнонаправленные, а подчас и враждебные действия. В конфликте находит свое выражение борьба нового и старого, прогрессивного и реакционного, общественного и антиобщественного; противоречия жизненных принципов и позиций людей, общественного и индивидуального сознания, морали и т. п.

Подобное происходит и в литературе. Развитие сюжета, столкновение и взаимодействие характеров, происходящее в беспрерывно меняющихся обстоятельствах, совершаемые персонажами поступки, т. е., иными словами, вся динамика содержания литературного произведения основана на художественных конфликтах, являющихся в конечном счете отражением и обобщением социальных конфликтов действительности. Без осмысления художником актуальных, животрепещущих, общественно значимых конфликтов подлинного искусства слова не существует.

Художественным конфликтом, или художественной коллизией (от лат. collisio — столкновение), называется противоборство

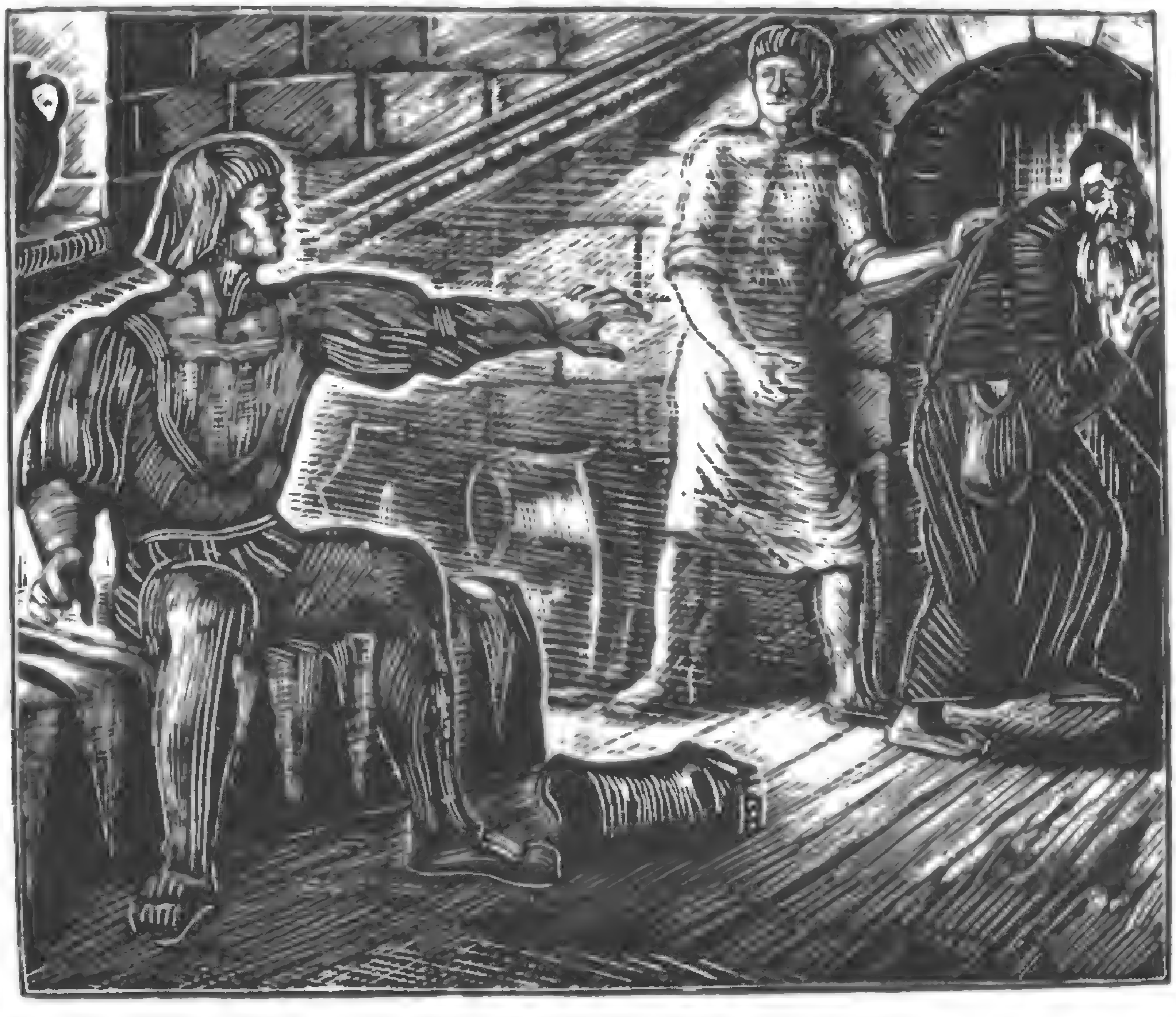


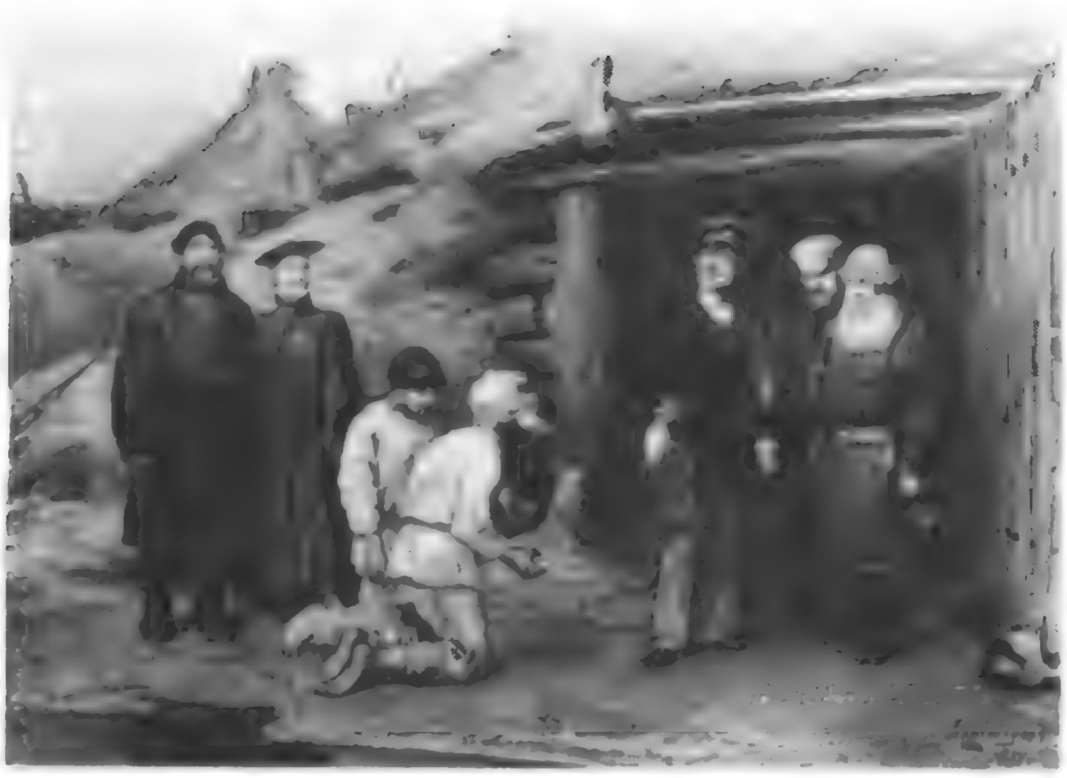
Иллюстрация В. Фаворского к трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь».

действующих в литературном произведении разнонаправленных сил — социальных, природных, политических, нравственных, философских, — получающее идейно-эстетическое воплощение в художественной структуре произведения как противопоставление (оппозиция) характеров обстоятельствам, отдельных характеров — или различных сторон одного характера — друг другу, самих художественных идей произведения (если они несут в себе идеологически полярные начала).

Художественная ткань литературного произведения на всех его уровнях пронизана конфликтностью: речевые характеристики, поступки персонажей, соотношение их характеров, художественное время и пространство, сюжетно-композиционное построение повествования содержат в себе конфликтные пары образов, связанные друг с другом и составляющие своеобразную «сетку» притяжений и отталкиваний — структурный костяк произведения.

В романе-эпопее «Война и мир» семейство Курагиных (вкупе с Шерер, Друбецкими и пр.) — воплощение высшего света — мира, органически чуждого и Безуховым, и Болконским, и Ростовым. При всем различии представителей этих трех любимых автором дворянских родов им одинаково враждебны напыщенная официальность, придворные интриги, лицемерие, фальшь, своекорыстие, духовная пустота и т. п., процветающие при императорском дворе. Поэтому так драматичны, чреваты неразрешимыми конфликтами отношения Пьера и Элен, Наташи и Анатоля, князя Андрея и Ипполита Курагина и т. д.

Иллюстрация П. Боклевского к рассказу И. С. Тургенева «Бурмистр».



В иной смысловой плоскости разворачивается в романе скрытый конфликт между мудрым народным полководцем Кутузовым и тщеславным Александром I, принимавшим войну за парад особого рода. Однако совсем не случайно Кутузов любит и выделяет Андрея Болконского среди подчиненных ему офицеров, а император Александр не скрывает своей антипатии к нему. В то же время Александр (как и в свое время Наполеон) не случайно «замечает» Элен Безухову, удостаивая ее танца на балу в день вторжения наполеоновских войск в Россию. Таким образом, прослеживая цепочки связей, «сцеплений» между персонажами толстовского произведения, мы наблюдаем, как все они — с различной степенью очевидности — группируются вокруг двух смысловых «полюсов» эпопеи, образующих основной конфликт произведения, — народа, двигателя истории, и царя, «раба истории». В авторских философско-публицистических отступлениях этот высший конфликт произведения сформулирован с чисто толстовской категоричностью и прямотой. Очевидно, что по степени идейной значимости и универсальности, по своему месту в художественно-эстетическом целом романа-эпопеи этот конфликт сопоставим лишь с изображенным в произведении военным конфликтом, явившимся ядром всех событий Отечественной войны 1812 г. Все же остальные, частные конфликты, обнаруживающие сюжет и фабулу романа (Пьер — Долохов, князь Андрей — Наташа, Кутузов — Наполеон, русская речь — французская и т. п.), подчинены главному конфликту произведения и составляют определенную иерархию художественных конфликтов.

В каждом литературном произведении складывается своя, особая многоуровневая система художественных конфликтов, в конечном счете выражающая авторскую идейно-эстетическую концепцию. В этом смысле художественное истолкование социальных конфликтов является более емким и многозначимым, нежели их научное или публицистическое отражение.

В «Капитанской дочке» Пушкина конфликт Гринева и Швабрина из-за любви к Маше Мироновой, составляющий видимую основу собственно романической фабулы, отходит на задний план перед социально-историческим конфликтом — восстанием Пугачева. Основная же проблема пушкинского романа, в котором своеобразно преломляются оба конфликта, — это дилемма двух представлений о чести (эпиграф произведения — «Береги честь смолоду»): с одной стороны, узкие рамки сословно-классовой чести (например, дворянская, офицерская присяга верности); с другой — общечеловеческие ценности порядочности, доброты, гуманизма (верность слову, доверие человеку, благодарность за оказанное добро, желание помочь в беде и т. д.). Швабрин бесчестен даже с точки зрения дворянского кодекса; Гринев мечется между двумя понятиями чести, одно из которых вменено его долгом, другое продиктовано естественным чувством; Пугачев оказывается выше чувства классовой ненависти к дворянину, казалось бы совершенно естественного, и отвечает высшим требованиям человеческой честности и благородства, превосходя в этом отношении самого рассказчика — Петра Андреевича Гринева.

Ф. Энгельс считал, что «...писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов». Часто такое разрешение социально-исторических конфликтов, отраженных в литературном произведении, видит читатель в неожиданном для писателя смысловом контексте. Если читатель выступает как литературный критик, он может определить и конфликт, и способ его разрешения гораздо более точно и дальновидно, чем сам художник. Так, Н. А. Добролюбов, анализируя драму А. Н. Островского «Гроза», сумел за социально-психологической коллизией патриархального купеческо-мещанского быта рассмотреть острейшее социальное противоречие всей России — «темного царства», где среди всеобщей покорности, лицемерия и безгласия безраздельно царит «самодурство», зловещим апофеозом которого является самодержавие, и где даже малейший протест — это «луч света».

КРАЕВЕДЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ

Что так влечет нас в пушкинские, толстовские, лермонтовские и другие писательские места? Почему такой трепет охватывает нас, когда мы входим в знаменитую «комнату под сводами» в яснополянском доме, или скользим длинной чередой по пушкинскому кабинету в Михайловском, или бродим по тенистым аллеям усадьбы Спасского-Лутовинова? Неужели одно лишь воспоминание о великих художниках, некогда творивших в этих стенах или прогуливавшихся по этим рощам, лугам, берегам рек и озер, приводит нас в невольное смущение? Ведь знаем же мы, что михайловский дом Пушкина уже трижды отстроен заново, и то, что мы видим сегодня, — не более чем макет в натуральную величину того дома, где жил полтора столетия назад наш великий поэт; что книги в саратовском доме-музее Н. Г. Чернышевского вовсе не обязательно именно те, которые читал, делая пометки на полях, будущий революционер-демократ; что мебель, инструменты и оборудование пекарни в Нижнем, где работал подручным пекаря юный Алеша Пешков, — скорее всего просто типичны для конца XIX века... И что же? Вернувшись из поездки по литературному краю, мы будем рассказывать друзьям, что сидели на любимой скамейке Л. Н. Толстого и видели сапожный его нож и молоток; что прикоснулись к булыжнику, о который споткнулась в липовой аллее А. П. Керн; что поднимались по лестнице дома, где Ф. М. Достоевский поселил своего Родиона Раскольникова...

Перо Л. Н. Толстого. Дом-музей писателя в Ясной Поляне (Тульская область).

«Без своей Ясной Поляны я трудно могу себе представить Россию и мое отношение к ней. Без Ясной Поляны я, быть может, яснее увижу общие законы, необходимые для моего отечества, но я не буду до пристрастия любить его», — писал Л. Н. Толстой. Подобные суждения о «малой Родине» сохранились у многих других писателей-классиков и наших современников.

Развитие литературы неотрывно от движения времени и определенности места (фактора пространства). Первым определяется историзм литературы и культуры в целом; вторым — так называемая «духовная оседлость» народа, нации, страны, находящая выражение в культурной специфике. Массовое движение в защиту памятников истории, культуры, родной природы, создание национальных заповедников, литературных, краеведческих и иных музеев — все это свидетельство углубляющегося интереса общества к своим культурно-историческим и духовным корням, развития культурной памяти народа. Через малое — к большому, через частное – к общему, через личное — к общественному, Дом-музей М. Ю. Лермонтова в Тарханах (Пензенская область).

СОВЕТЫ ДРУГА

Льва Николаевича Толстого и Афанасия Афанасьевича Фета связывали дружеские отношения. Поэтому Фет нередко посылал только что написанные стихи на суд в Ясную Поляну. В ответных письмах Толстой, рассказывая о впечатлениях от присланных стихов, порой делал критические замечания, к которым поэт почти всегда прислушивался.

Так, 30 апреля 1873 г. Фет послал в Ясную Поляну письмо, которое начиналось стихотворением «В дымке-невидимке...». Толстой сразу откликнулся: «Стихотворение ваше крошечное прекрасно. Это новое, никогда не уловленное прежде чувство боли от красоты выражено прекрасно. У вас весной поднимаются поэтические дрожжи, а у меня восприимчивость к поэзии. Одно — не из двух ли разных периодов весны 1) соловей у розы и 2) плачет старый камень, в пруд роняя слезы. Это первая весна — апрель, а то — май конец. Впрочем, это, может быть, придирка».

Строки, к которым относится «придирка»:

Истерзался песней
Соловей у розы.
Плачет старый камень,
В пруд роняя слезы.

Фет замечание придиркой не посчитал. Строку, вызвавшую критику, поэт изменил:

Истерзался песней
Соловей без розы.

В таком виде стихотворение было впервые опубликовано в «Русском вестнике» (1874, № 2). Небольшое уточнение помогло сделать стих безупречным.

В другое письмо Фет вложил три стихотворения. Об одном из них — «Выйди, мать, наружу, посмотри на диво...» — Толстой написал: «Последнее так хорошо. Мало отрублено противопоставление, то, что не цветок растет, а ты влюблена».

Ответ матери в стихотворении, вызвавший недовольство Толстого, был таким:

Не пробиться травке из-под груды снежной,
Изо льда ущелья цвет не виден нежный;
У всего на свете свой обычный срок,
И тебе, влюбленной, чудится цветок.

Фет изменил две последние строки, и в печатной редакции (впервые: «Русский вестник». 1876. № 1) они выглядят так:

Никакого дива: влюблена то ты,
Так тебе на снеге чудятся цветы.

Тонкая критика Толстого усилила художественную выразительность стихотворения.

Рабочая комната А. С. Грина. Дом-музей писателя в Феодосии.

через местное — к отечественному и общечеловеческому, — такова логика воздействия местного края, с его литературными, культурными, историческими, природными достопримечательностями на формирование человека как патриота, гражданина, всесторонне развитой и культурно богатой личности. Потому литературный край играет такую же значительную роль в творчестве писателей, как и историческая эпоха, дух времени, «злоба дня».

Однако эта роль оказывается не менее значительной и в сознании всех жителей края, всех граждан страны, всех читателей, зрителей, слушателей художественных произведений. Литературный край воспитывает в читателе не только внимание к деталям, к чуть заметным приметам родного быта,

ДМИТРИЙ ИВАНОВИЧ ПИСАРЕВ (1840—1868)

Д. И. Писарев — русский публицист и литературный критик, философ-материалист и утопический социалист, революционный демократ. Воспитанник историко-филологического факультета Петербургского университета Писарев, еще находясь на студенческой скамье, стал регулярно выступать в печати. Менее десяти лет — с 1859 по 1868 г. — длилась литературная деятельность Писарева, причем почти половину этого срока он провел в одиночной камере «русской Бастилии» — Петропавловской крепости, куда был заточен за памфлет, в котором содержался призыв к низвержению самодержавия.

Уже в своих ранних публикациях, посвященных романам «Обломов» И. А. Гончарова, «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева, рассказу Л. Н. Толстого «Три смерти», Писарев убедительно раскрывает своеобразие таланта каждого из этих художников, чутко улавливает связь типических характеров с русской действительностью, ее животрепещущими проблемами. И хотя позиции юного критика еще недоставало политической определенности, а самое понимание действительности подчас отличалось расплывчатостью, в его статьях и рецензиях обнаруживалось воздействие идей В. Г. Белинского.

Самый плодотворный этап в деятельности Писарева наступил в 1861 г., когда он, будучи ведущим сотрудником журнала «Русское слово», стал одним из «властителей дум» поколения 60-х гг.

В укреплении связи литературы с жизнью народа критик видел непременное условие ее успешного развития. Против уродливых общественных отношений, господствовавших в России, были направлены статьи Писарева «Стоячая вода», «Писемский, Тургенев и Гончаров» (1861). Резкому осуждению он подверг героев фразы, беспочвенных мечтатеприроды, архитектуры, обычаев и нравов народов, — он помогает по-новому, более глубоко, органично, тонко понять психологию художника, сам процесс его творчества, создаваемую им художественную картину мира во всей полноте местных впечатлений, ассоциаций, жизненных образов.

Только побывав в пушкинском Михайловском, мы можем понять, прочувствовать всю силу переживаний поэта, насильно оторванного от друзей и общественной жизни. Сопоставляя пушкинские стихотворения, которые, так сказать, «на слуху» у каждого из нас, с собственными мыслями и чувствами, навеянными домом поэта, его обстановкой, картинами природы, вдумчивый читатель ясно представит себе острое чувство тоски, одиночества, неволи, ощущение окружающей «глуши», «мрака заточенья», — оценит всю ту гамму драматических переживаний поэта.

Только побывав в Болдине, мы поймем творческие истоки знаменитой Болдинской осени и сквозное для этого периода творчества Пушкина поэтическое переживание ограниченного, замкнутого пространства, физического ощущения плена, «пира во время чумы», нашедшее свое отражение в «Маленьких трагедиях», «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» и других произведениях.

Только побывав в Ясной Поляне, мы поймем трагедию ухода Л. Н. Толстого и оценим многие кричащие противоречия великого писателя и мыслителя, проблемы русской жизни, поставленные им перед обществом России. И так в каждом случае, когда мы пытаемся понять взаимосвязь творчества писателя с теми или иными литературными местами.

Всеми этими вопросами — разысканием неизвестных сведений, документов и материалов о жизни и творчестве писателей в том или ином крае, о влиянии местных событий и явлений на их произведения, на процесс творчества — и занимается особая наука — литературное краеведение, возникающая «на стыке» литературоведения и традиционного краеведения (разновидности географической науки). С помощью литературных краеведов, энтузиастов своего дела и патриотов родного края удается создавать в различных краях литературные музеи, заповедники, становящиеся в областном и отечественном масштабе важными и влиятельными центрами культурной, воспитательной и просветительной работы, способствующими повышению эстетической, нравственной, политической, экологической культуры нашего народа, воспитанию патриотизма и гуманизма.

КРИТИКА ЛИТЕРАТУРНАЯ

Критика литературная (от греч. kritikē — суждение, искусство разбираться, судить) — одна из составных частей литературоведения, т. е. науки о литературе. Тесно связанная с историей и теорией литературы, занятыми преимущественно определением природы словесного творчества, установле-

лей, не способных к действию. В качестве первоочередной задачи выдвигалось им воспитание нового поколения демократической интеллигенции, призванного нести в народ разумные идеи преобразования общества, сознание нетерпимости существующего миропорядка. Гимном человеку дела прозвучала программная статья «Базаров» (1862). В ней содержался призыв отрешиться от благодушия и иллюзий по поводу реформ царского правительства. Спустя два года в статье «Реалисты» Писарев развернул и углубил многие мысли о герое тургеневских «Отцов и детей». В условиях спада революционной волны Писарев предлагает «химическим путем», т. е. кропотливой пропагандой демократических идей, неуклонно готовить общественное сознание к коренным социальным переменам. В первую очередь он рассчитывает на разночинную молодежь, на «мыслящий пролетариат» (так названа статья о романе Чернышевского «Что делать?»).

В статье «Разрушение эстетики» (1865), полемически заостренной против реакционной проповеди «искусства для искусства», критик давал материалистический ответ на вопрос об отношении художественного творчества к действительности. Вместе с тем он порой игнорировал сложную специфику искусства, его объективные закономерности. Эти ошибочные взгляды критика сказались и на его конкретных суждениях о творчестве русских писателей. Особенно отчетливо это отразилось в статье «Пушкин и Белинский» (1865). Однако в лучших своих работах Писарев сумел с непревзойденным мастерством определить объективное общественное и историко-литературное значение произведений.

нием основных закономерностей эстетического освоения действительности, анализом классического литературного наследия, критика литературная — в отличие от них — оценивает главным образом современное литературное развитие, истолковывает художественные произведения с точки зрения современности.

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ДОБРОЛЮБОВ (1836—1861)

Н. А. Добролюбов — революционный демократ, литературный критик и публицист, продолжатель дела В. Г. Белинского и ближайший соратник Н. Г. Чернышевского. Его литературно-критическая деятельность развернулась в 1856—1861 гг., в период первой революционной ситуации в России. Добролюбов отстаивал принципы реализма и народности литературы, боролся против теории «чистого искусства». Критик считал необходимым для плодотворного развития русской литературы ее тесное сближение с действительностью, с интересами народа. «Неужели же так и суждено нашей литературе навсегда остаться в узенькой сфере пошленького общества, волнуемого карточными страстишками, любовью к звездам и боязнью пожелать чего-нибудь страстно и твердо?» — гневно спрашивал он, имея в виду преимущественное изображение в литературе жизни паразитических классов, в первую очередь дворянства.

Большая заслуга Добролюбова заключалась в разработке революционно-демократической теории литературной критики. По его убеждению, литературная критика не должна по-школярски следовать канонам эстетических учений прошлого. Неправы те критики, которые «закрывают глаза от новой, живущей красоты, не хотят понять новой истины, результата нового хода жизни». Свою критику Добролюбов называл «реальной». Эта критика исходит не из требований отвлеченных эстетических теорий, а проникает в сущность самих произведений и выявляет их особенности. Она измеряет достоинство произведения тем, насколько верно отражает оно действительность, общественную жизнь, истинные потребности «времени и народа». На первом месте для «реальной критики» — вопрос о «миросозерцании писателя», так как от него зависит общественная роль произведения.

Достоинства «реальной критики» проявились в статьях «Что такое обломовщина?», «Черты для характеристики русского простонародья», «Когда же придет настоящий день?», «Темное царство», «Луч света в темном царстве», «Забитые люди» и др.

Критик глубоко оценил идейно-художественные особенности рассматриваемых произведений и раскрыл их место в современной общественно-политической жизни. Он разъяснил причины обломовщины и ее смысл так полно, что поразил самого И. А. Гончарова. Он раскрыл смысл повести «Накануне» в условиях революционной ситуации, и литературно-критическая статья молодого критика стала поводом для размежевания либералов и демократов в редакции «Современника». Анализ творчества А. Н. Островского и Ф. М. Достоевского переходит у него в революционный призыв к освобождению миллионов обездоленных людей, страдающих в «темном царстве».

Статьи Добролюбова оказали влияние на несколько поколений русских революционеров. В. И. Ленин говорил о революционизирующем значении критики Добролюбова: «Из разбора «Обломова» он сделал клич, призыв к воле, активности, революционной борьбе, а из анализа «Накануне» настоящую революционную прокламацию, так написанную, что она и по сей день не забывается Вот как нужно писать!» (Ленин В. И О литературе и искусстве. М., 1986 С. 456).

Талантливый литературный критик, Добролюбов выражал свои идеи в яркой и запоминающейся форме. Он умел с помощью одних только цитат из рассматриваемого произведения, обходя цензурные запреты, высказать свой взгляд и подвести читателя к революционным выводам или наглядно показать недостатки критикуемых явлений.

Естественным продолжением литературной критики Добролюбова явилась его работа в сатирическом приложении к журналу «Современник» — в «Свистке», где он создал сатирические образы поэтов Конрада Лилиеншвагера, Аполлона Капелькина и Якова Хама, высмеивая в пародийной форме реакционно-охранительную литературу и «чистое искусство».

Определяя идейно-эстетическое качество текущей книжной и журнальной литературно-художественной продукции, критика литературная исходит прежде всего из задач, стоящих перед обществом на данном этапе его развития. Рекомендуя читателю то или иное произведение или, напротив, отвергая его, вскрывая его изъяны, критика литературная обосновывает свои объективные выводы, исходя из своего понимания значимости его содержания, равно как и степени формального совершенства и новизны.

Произведение искусства, которое не расширяет духовного кругозора читателя, не доставляет человеку эстетического удовольствия, т. е. эмоционально бедно и в силу этого не воздействует на эстетическое чувство, — такое произведение не может быть признано подлинно художественным.

Неразрывное единство формы и содержания, их соответствие — один из важнейших критериев оценки произведения искусства, в том числе и литературы.

Своими корнями история литературной кри-

КАК ПОЛЬЗОВАТЬСЯ КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ

Любая работа по литературе — сочинение, доклад, сообщение на литературную тему — требует знакомства с критической литературой, а очень часто и ее использования. Суждения критика могут переубедить вас, показать новые аспекты художественного произведения.

Читая литературно-критическое произведение, помните, когда, в каких исторических условиях оно было написано, чтобы понять задачи критика, исходя из его взглядов.

Обдумывая различные, порой противоречащие друг другу оценки, учитесь на этих примерах строить систему доказательств. Отдельно взятая критическая статья не должна становиться единственным источником мыслей для вашего сочинения или доклада. Работы по литературе должны быть самостоятельными, основанными на анализе текста и несовпадающих на него точек зрения. Итогом этого анализа должен стать ваш собственный взгляд. Так, предметом для сопоставления и размышления в работе о комедии А. С. Грибоедова («Горе от ума») кроме точки зрения В. Г. Белинского должна стать оценка Чацкого А. С. Пушкиным (письмо Пушкина П. А. Вяземскому) и И. А. Гончарова (статья «Мильон терзаний»). Сопоставляя оценки писателей, постарайтесь выработать собственное, хорошо аргументированное отношение к Чацкому. Если ваше несогласие вызывает, например, пушкинская оценка, постарайтесь понять ее психологические причины. Ведь Пушкин писал о комедии Грибоедова в то время, когда он сам находился в ссылке, причем именно за свои вольнолюбивые взгляды. Может быть, порицая Чацкого за то, что он «мечет бисер перед репетиловыми», Пушкин досадовал на самого себя, безрезультатно, как ему казалось, пытавшегося разбудить гражданские чувства дворянского общества вольнолюбивыми стихами.

Навыки работы с литературно-критическими произведениями по школьной программе помогут вам пользоваться литературно-критическими статьями, касающимися современной литературы, книг, составляющих круг вашего внешкольного чтения.

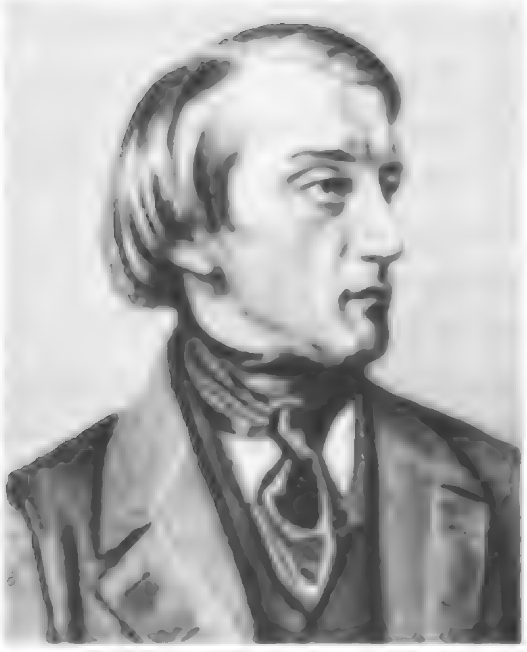
Вот некоторые советы по работе с литературно-критическим текстом. Заинтересовавшую вас критическую статью, законспектируйте (см. *Как работать с конспектом*). Если книга со статьей принадлежит вам, то оставьте в наиболее важных местах закладки или вложите в книгу листок бумаги с краткой характеристикой нужных вам высказываний и указанием страниц, на которых они находятся. Нужные вам строки слегка отчеркните на полях карандашом — ни в коем случае не чернилами, даже если книга ваша! Если книга библиотечная, то и карандашом пользоваться не следует, а нужно включить цитаты в конспект. Критические высказывания цитируйте точно, с указанием автора и названия литературно-критического произведения. Не стоит приводить слишком длинных цитат. Лучше конспективно перескажите точку зрения критика, прибегая к цитированию лишь в тех случаях, когда текст сложен и не поддается пересказу. При этом не забывайте, что ссылки на чужие мысли или цитирование вовсе не должны служить для «украшения» работы и для демонстрации собственной эрудиции. Ссылки и цитаты либо подтверждают ваши доводы, либо являются предметом полемики. Даже используя критические суждения для обзора истории вопроса или для обоснования возможности разных взглядов на одно и то же художественное произведение, не следует ограничиваться одной только информацией. Ведь ваша работа на литературную тему должна быть творческой, а значит, самостоятельной.

Издания литературно-художественной критики.

тики уходит в далекое прошлое: критические суждения о литературе родились одновременно с появлением художественных произведений. Первые читатели из числа думающих, умудренных жизненным опытом и наделенных эстетическим чутьем и были, в сущности, первыми литературными критиками. Уже в эпоху античности критика литературная формируется как относительно самостоятельная отрасль творчества.

В последующие века литературная критика неуклонно расширяет масштабы своей деятельности, становится влиятельной силой воздействия на общественное сознание. В этом отношении показательна роль, которую играли в идейной жизни XVIII столетия Г. Э. Лессинг в Германии, Д. Дидро во Франции. Исключительно плодотворное влияние на народно-освободительное движение в России, на формирование передовых общественных

ВИССАРИОН ГРИГОРЬЕВИЧ БЕЛИНСКИЙ (1811—1848)



Основоположник революционно-демократической критики, выдающийся теоретик и историк литературы в гимназические годы писал стихи, в студенческие (он учился на словесном отделении Московского университета) — создал антикрепостническую драму «Дмитрий Калинин» (1830—1831), за что был «выключен» из университета. И первую свою статью «Литературные мечтания. Элегия в прозе» (1834), которая принесла ему известность, Белинский начинает писать, не подозревая о своем призвании, надеясь таким образом лишь поправить свое материальное положение, «денежные обстоятельства». А потому пишет свободно, вольно, раскованно, ничем не стесняя «задорную охоту высказывать свои мнения о литературных явлениях и вопросах». И тут всем стало ясно: на Руси появился Критик. Да и сам Белинский почувствовал в себе силу «быть органом нового общественного мнения». «Конечно, — тут же заметил он, — страшно выходить на бой с общественным мнением и восставать явно против его идолов, но я решаюсь на это не столько по смелости, сколько по бескорыстной любви к истине».

Что же дало молодому критику моральное право на такое восстание? Высота выработанного им к тому времени «идеала изящного», без которого критик просто не может быть критиком, так как лишается главной опоры, единственного критерия, позволяющего доказательно оценивать достоинства произведений искусства. У Белинского был такой идеал: представление о литературе как «выражении — символе внутренней жизни народа», отражающем эту жизнь «до сокровеннейших глубин и биений».

Белинский боролся за подлинно народную литературу, за такие художественные истины и ценности, которые не зависят от чьих-либо пристрастий, определяются «любовью к родному», а не «корыстными расчетаных воззрений, на становление и развитие реализма в русской литературе XIX в. оказали В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, их соратники.

Добролюбов и другие демократы-«шестидесятники» провозгласили в противовес эстетической критике (А. В. Дружинин, В. П. Боткин, П. В. Анненков), которая проповедовала так называемую теорию «искусства для искусства», задачу проверки литературы жизнью. «Реальная критика», исследуя литературу, выносила приговор самой жизни, запечатленной писателем. Критика литературная подвергала тщательнейшему анализу социальные процессы, рассматривала типические явления, содержащиеся в произведениях писателей-реалистов. С этих позиций были рассмотрены, например, «Обломов» И. А. Гончарова, романы И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, А. Ф. Писемского. Критика, с которой выступали русские революционные демократы, носила откровенно публицистический характер.

Марксистско-ленинская критика литературная обозначила собой качественно новый этап в истории литературоведения. Суждения К. Маркса и Ф. Энгельса о литературе и искусстве (например, о драме Ф. Лассаля, романах О. де Бальзака), статьи В. И. Ленина о Льве Толстом как зеркале русской революции являются непревзойденными образцами историко-диалектического подхода к анализу и оценке сложнейших художественных явлений. Весомый вклад в дело утверждения нового, марксистского критического метода внесли на Западе П. Лафарг, Ф. Меринг, Р. Люксембург, в России Г. В. Плеханов, В. В. Воровский, А. В. Луначарский.

Коммунистическая партия Советского Союза придает большое значение литературно-художественной критике, призванной содействовать дальнейшему расцвету искусства и литературы социалистического реализма, повышению их идейно-эстетического качества, эффективности воздействия на миллионную аудиторию. ЦК КПСС в ряде своих решений, требуя от литературно-художественной критики большей принципиальности и последовательности, соединения взыскательности с тактичным, бережным отношением к творцам художественных ценностей, наметил пути дальнейшего ее совершенствования (см. постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», 1972; «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства», 1982).

Партия утверждает гражданскую ответственность критики перед всем обществом и перед искусством и литературой. В Резолюции XXVII съезда КПСС по Политическому докладу ЦК КПСС говорится: «Литературно-художественной критике нужно стряхнуть с себя благодушие и чинопочитание, в оценке произведений руководствоваться четкими эстетическими и классовыми критериями, активнее выступать против безыдейности, парадного многописания, мелкого бытокопательства, конъюнктурщины и делячества».

ми». Будущее отечественной литературы он не представлял себе без развития в ней национального, русского содержания и самобытных форм, без отражения в ее произведениях дум, жизни и чаяний народа. За это будущее, за такие идеалы и восстал он на литературных идолов (В. Бенедиктова, А. Марлинского, Н. Кукольника и др.), вышел на бой с привычным, устоявшимся, но уже вчерашним, состарившимся «общественным мнением», тормозившим процесс литературно-художественного развития. И выиграл этот бой.

Победа, как мы знаем, далась ему нелегко. А разве могло быть легко критику, который считал, что «щадить посредственность, бездарность, невежество и барышничество в литературе значит способствовать к их умножению», который положил себе «за непременную обязанность преследовать литературным судом литературные штуки всякого рода, обличать шарлатанство и бездарность».

Что же помогло Белинскому выстоять и победить? Чистая, он сам это прекрасно сознавал, совесть, «некоторая твердость в характере», умение «прибирать себя в ежовые рукавицы», но главное — убеждения, за которые он «готов отдать жизнь». Убеждения литературные, где определяющим было представление о критике как «сестре сомнения» и искусстве как художественном анализе явлений действительности. И убеждения общественные, основу которых составляла «идея социализма», требование «строжайшего пересмотра и коренной перестройки» всего уклада современной ему жизни. Эти убеждения и сделали критику Белинского революционно-демократической. Именно с этой критикой связано преобразование нашей литературы на народных началах, утверждение в ней критического реализма и пробуждение общественного движения к революционному изменению русского общества.

Л

В. И. ЛЕНИН И ЛИТЕРАТУРА

Читать Володя Ульянов научился рано, в возрасте пяти лет. В семь лет он был уже читателем библиотеки. Найти хорошую книгу, как следует разобраться в ней помогали Володе его родители — отец и мать.

В семье Ульяновых много читали, в том числе такие журналы, как «Семья и школа», «Родник», «Детское чтение». Последний журнал, передовой по тому времени, Володя любил особенно.

В годы учебы в гимназии у него складывается определенная система чтения. С утра на свежую голову он изучал более серьезные вещи, обязательно делал заметки и выписки. С увлечением читал произведения русских классиков, знакомился с научно-техническими книгами, литературой о жизни разных народов. С наслаждением заучивал стихи.

В мир юного гимназиста навсегда вошли стихотворения и сказки А. С. Пушкина, проза Н. В. Гоголя, «Конёк-Горбунок» П. П. Ершова, басни И. А. Крылова.

В юношеские годы он усиленно читает Д. И. Писарева, книги и статьи писателей, которые призывали к революционной борьбе: А. И. Герцена, Н. А. Добролюбова, В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского. Роман «Что делать?» очень понравился Володе, и с этого времени началось его увлечение Н. Г. Чернышевским.

Какое место в жизни В. И. Ленина занимала художественная литература? Вот как на этот вопрос отвечает Надежда Константиновна Крупская, прекрасно знавшая читательские запросы и вкусы Владимира Ильича. «Владимир Ильич, — пишет она, — читал беллетристику, изучал ее, любил. Но одно было у Владимира Ильича — у него сливался воедино общественный подход с художественным отображением действительности. Эти две вещи он как-то не разделял одну от другой...» В этих словах и находится ключ к пониманию подхода В. И. Ленина к художественной литературе.

С юношеских лет В. И. Ленин искал в литературе ответы на вопросы, поставленные жизнью, волновавшие его. В поэмах Н. А. Некрасова он обращает внимание на гражданский пафос, общественный долг героев; в очерках Г. И. Успенского его привлекает скрупулезный, почти анатомический анализ экономики пореформенной России; в повестях и романах И. С. Тургенева ему близок высокий лиризм, постоянно поддерживаемое в читателе чувство любви к Родине.

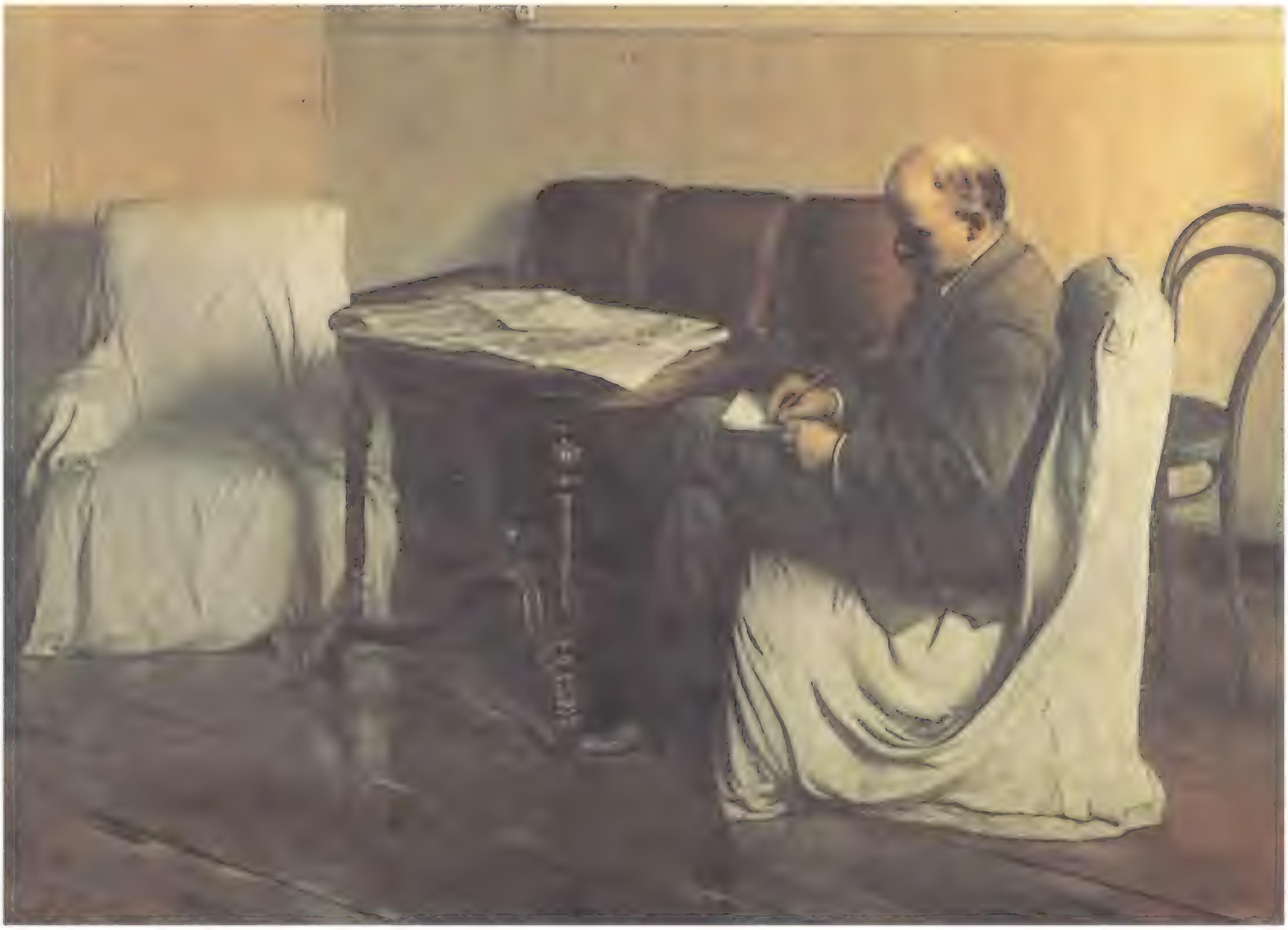
Диапазон читательских интересов Владимира Ильича необычайно велик: от Аристофана до Г. Дж. Уэллса, от русских народных былин до произведений современников. Ильича интересовала литература всех стран и народов разных времен.

Специалисты составили интересную сводку, свидетельствующую о том, каких писателей и как часто цитирует в своих произведениях В. И. Ленин. Вот как она выглядит: русские писатели до XIX в. — 12, устная словесность — 20, А. С. Пушкин и поэты пушкинской поры — 19, М. Ю. Лермонтов — 4, А. С. Грибоедов — 64, И. А. Крылов — 60, Н. В. Гоголь — 97, И. С. Тургенев — 44, А. Н. Островский — 17, И. А. Гончаров — 13, Д. В. Григорович — 2, Ф. М. Достоевский —2, Н. Г. Помяловский — 4, Н. Г. Чернышевский — 12, Н. А. Добролюбов — 1, Н. А. Некрасов — 24, М. Е. Салтыков-Щедрин — 320, Г. И. Успенский — 14, Л. Н. Толстой — 7, И. Ф. Горбунов — 7, А. П. Чехов — 15, русские писатели XX в. — 26, западноевропейские писатели — 50, мифология, античные авторы — 64. Всего в работах В. И. Ленина приводится около 900 цитат. Подавляющее большинство приходится на русских писателей (88%), причем интересно отметить, что сатирикам в этом списке — М. Е. Салтыкову-Щедрину, Н. В. Гоголю, А. С. Грибоедову — принадлежит ведущее место. Почему именно к этим писателям обращается Владимир Ильич?

С одной стороны, В. И. Ленина привлекали в литературных героях сила типизации, бессмертие образа, живучесть воспроизведенных писателем явлений. А с другой — эти явления он видел в жизни, был непримирим к ним, подвижнически боролся с ними.

Мелкобуржуазные демократы, от либералов 80-х гг. до премьер-министра Временного российского правительства, разливались соловьями в своих речах и статьях — фразами о свободе и демократии и этим мешали подлинной революционной борьбе. В. И. Ленин пригвоздил их к позорному столбу истории нарицательным именем балалайкиных, уподобляя их мелочному и циничному вралю адвокату Балалайкину из произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ренегата, неоднократно изменившего большевикам — Троц-

Ленин в Смольном. Иллюстрация И. Бродского.



кого...» В. И. Ленин называл Иудушкой, имея в виду, что тип стяжательного и лицемерного русского помещика Порфирия Головлева хорошо знаком русскому читателю. Более 20 раз ссылался В. И. Ленин на рассказ А. П. Чехова «Человек в футляре». В годы первой мировой войны В. И. Ленин писал о К. Каутском, который, «точно человек в футляре, с необыкновенно самодовольным видом отмахивается от фактов посредством слащавых слов» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 26. С. 233). Словами чеховского героя «как бы чего не вышло» он характеризовал тех, кто трусил перед революцией.

Владимир Ильич особое значение придавал названиям своих статей, добиваясь ясности, краткости, четкой направленности уже самого заголовка. Есть у него, например, статья «Кукушка хвалит петуха...». Эти слова, как известно, взяты из басни И. А. Крылова «Кукушка и Петух». Одна из статей называется «А судьи кто?» — слова, с которых начинается монолог Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Несколько изменив слова городничего из «Ревизора», В. И. Ленин назвал свою статью «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!».

Широкоизвестные выражения русских писателей В. И. Ленин нередко использовал в качестве эпиграфа. Так, к статье «Главная задача наших дней» он берет эпиграфом слова Н. А. Некрасова:

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная
— Матушка-Русь!

Его же проникновенные слова из стихотворения «Памяти Добролюбова» поставил В. И. Ленин эпиграфом к статье «Фридрих Энгельс»:

Какой светильник разума погас,
Какое сердце биться перестало!

В. И. Ленин хорошо знал зарубежную литературу и широко использовал крылатые слова зарубежных писателей. По словам Н. К. Крупской, «Ленин хорошо знал немецкий, французский, английский, изучал их, переводил с этих языков, читал по-польски, поитальянски...». Многие книги Ильич читал в подлинниках. В его произведениях встречаются крылатые выражения У. Шекспира, Д. Ф. Купера, Д. Дефо, И. Ф. Шиллера, Вольтера, Г. Гейне, М. Сервантеса. Так, гамлетовское выражение «Слова, слова, слова» из трагедии У. Шекспира В. И. Ленин употребил для характеристики Временного правительства. В его выступлениях встречается широко распространенное выражение «Мир хижинам, война дворцам». Не раз употреблял Владимир Ильич выражения «донкихотство», «воевать с ветряными мельницами».

Чтение призведений В. И. Ленина показывает, какое огромное внимание уделял Владимир Ильич изучению классической и современной литературы, как широко использовал литературные образы для характеристики как людей, так и различных ситуаций в ходе революционной борьбы.

В. И. ЛЕНИН И НАУКА О ЛИТЕРАТУРЕ

В партийных решениях по идеологическим вопросам поставлены огромные по своему масштабу и важности задачи — вооружить всех советских людей передовым, подлинно научным мировоззрением, обеспечить гармоничное развитие личности и создание многообразной духовной культуры. Глубокое и творческое усвоение ленинского идейного наследия — магистральный путь к решению этих задач.

Ленинская эстетическая система, подобно эстетической системе К. Маркса и Ф. Энгельса, сознательно разомкнута в область политики, социологии, философии. В то же время она обладает внутренней организованностью и принципиальным единством, выявляя, раскрывая и объясняя такие стороны, черты и признаки художественного творчества, которые оказывались вне поля зрения традиционных эстетических систем.

Важная особенность ленинских взглядов на литературу — органическое единство личного эмоционально-эстетического опыта и подлинно научного, исторически конкретного и последовательно революционного осмысления природы, сущности, целей и задач литературной деятельности. Благодаря такому подходу В. И. Ленин смог раскрыть новые эстетические возможности литературы и поставить их на службу наиболее передовым общественным силам.

В. И. Ленин видел в литературе неотъемлемую часть общепролетарского дела. При этом, будучи эстетически чрезвычайно чуткой и художественно одаренной натурой, он отмечал специфический характер литературного творчества и считал недопустимым механически отождествлять его с другими областями общепролетарской, общепартийной деятельности. Именно благодаря своему художественному многообразию, индивидуальному и стилистическому богатству литература, как показал Ленин, становится действенным средством идейно-политической борьбы, а понимание объективных закономерностей развития и фукционирования литературы, ее теснейшей связи с жизнью общества позволяет сделать это воздействие целенаправленным и духовно активным.

Основу ленинской философско-эстетической концепции составляла теория отраже-

«...ЗАРЯД НА ВСЮ ЖИЗНЬ...»

1888 год. В Астрахани отбывает последние месяцы ссылки Н. Г. Чернышевский. В Кокушкине живет 18-летний политический ссыльный Владимир Ульянов... Он готовится сдавать экзамены за полный университетский курс. Юноша очень много читает, но не только то, что требуется по программе, и в первую очередь Чернышевского. С его романом «Что делать?» он познакомился еще в детстве. Здесь, в Кокушкине, произведение Чернышевского открылось ему по-новому. Он не просто читает, а изучает «Что делать?», с карандашом в руке. Позже Надежду Константиновну Крупскую поражало ленинское знание текста: «Я была удивлена, как внимательно читал он этот роман и какие тончайшие штрихи, которые есть в этом романе, он отметил».

Чернышевский утвердил молодого Ульянова в выборе: путь революционной борьбы единственно правильный и возможный для него путь. Как и автор романа «Что делать?», Владимир Ульянов уверен, что всякий действительно порядочный человек должен быть революционером (впоследствии В. И. Ленин скажет о романе: «Это вещь, которая дает заряд на всю жизнь...»).

Но заслугу Чернышевского он видел не только в этом. Еще более важно, что писатель показал, каким должен быть революционер, как он должен идти к своей цели, какими способами и средствами добиваться ее осуществления. Революции необходимы Рахметовы, такие же непоколебимые и целеустремленные, такие же мужественные, с такой же силой воли, энергией. Нужны Рахметовы, готовые ради революции на самопожертвование, на любое испытание, на любой подвиг, нужны революционеры-профессионалы.

Создание такой партии стало делом жизни В. И. Ленина.

ния. В. И. Ленин всегда подходил к литературе как к отражению жизни — прямому или опосредованному, как к воспроизведению признаков, свойств и отношений реальной действительности. Это позволяло ему раскрыть глубокий и непреходящий смысл многих художественных образов, активно использовать их в острой идеологической борьбе.

В. И. Ленин подчеркивал, что различные исторические периоды выдвигают на передний план то одну, то другую стороны марксистского учения о природе, обществе, искусстве. Это в полной мере относится к процессу развития эстетических взглядов самого В. И. Ленина, которые составляли органичную часть его мировоззрения в целом. В различных исторических условиях в связи с меняющимися потребностями времени и актуальными задачами революционного движения В. И. Ленин, обращаясь к вопросам художественного творчества, выдвигал в нем на первый план различные функции и аспекты.

В конце XIX в. реалистическая литература была призвана, по мнению В. И. Ленина, помочь в борьбе с субъективизмом народников выяснить истинное общественно-экономическое положение России. В этих условиях он особенно ценил литературу как важнейшее средство объективного анализа экономической жизни общества и положения разных классов в нем, искал в литературе объективно верное отражение реальных народных настроений, во всей их сложности и противоречивости. В борьбе с народниками В. И. Ленина особенно интересовало искусство, способное дать исторически конкретное отражение процесса неотвратимой и все усиливающейся капитализации русской деревни, который охватывал собою и материальную, и духовную сферы жизни народа (Г. И. Успенский, М. Е. Салтыков-Щедрин, В. В. Вересаев, В. Г. Короленко, Д. Н. Мамин-Сибиряк и другие).

Период подготовки и свершения первой русской революции (1900—1907 гг.) был характерен тем, что особое значение приобретали тогда агитационная работа в массах, их революционное воспитание и активное политическое просвещение. В связи с этим В. И. Ленин, используя в своих трудах примеры, взятые из области художественного творчества, выдвигал на первый план его призывно-агитационную и обличительную сторону.

Особенно высоко ценил В. И. Ленин силу агитационно-революционизирующего воздействия на массового читателя новой, социалистической литературы, в первую очередь произведений М. Горького («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике», «Мать» и т. д.).

В новых исторических условиях (1908—1911), когда на первый план выдвигалась задача тщательного и углубленного анализа уроков первой русской революции, ее сильных и слабых сторон, В. И. Ленина особенно интересовало в художественном творчестве отражение народных мыслей и чувств во всей их сложности и противоречивости. Так, он отмечал, что «Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России».

Период с 1912 по 1917 г. в целом может быть охарактеризован как период подготовки и свершения первой в мире социалистической революции. В условиях нового революционного подъема, когда опять на первый план выступала задача всемерной революционизации масс, В. И. Ленин вновь обращается в своих трудах к литературе как важнейшему агитационно-эстетическому средству (М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, Г. И. Успенский, Э. Потье и др.). Внимание В. И. Ленина в 1912—1917 гг. привлекало глубоко народное и по содержанию, и по форме творчество Д. Бедного как чрезвычайно наглядное, выразительное и доступное для массового читателя средство обличения и осмеяния самодержавно-бюрократического строя и его прислужников.

Обращение В. И. Ленина к творчеству русских и зарубежных писателей выполняло в его трудах двоякую функцию: агитационно-воспитательную и познавательно-аналитическую. Это чрезвычайно отчетливо проявилось и в послеоктябрьский период (1917—1924), особенно динамичный и сложный по своим задачам. В эти годы было необходимо воодушевить и поднять народные массы на беспощадную борьбу с контрреволюцией и на активное строительство новой жизни. Поистине массовое агитационное воздействие искусство могло оказать именно после октября 1917 г., когда оно реально стало достоянием народа. В. И. Ленин в этих условиях подчеркивал агитационно-воспитательную действенность творчества Д. Бедного, В. В. Маяковского, А. С. Серафимовича, И. Е. Вольнова, В. Я. Зазубрина и других советских писателей.

Обращаясь в своих трудах к литературным образам, В. И. Ленин тонко и точно использовал наиболее ценные и нужные в данный момент стороны и свойства художественной литературы. Глубокий историзм и диалектическая гибкость в интерпретации искусства — важнейший и непреходящий эстетический и методологический завет, оставленный нам В. И. Лениным.

Основополагающий методологический смысл имеет для науки о литературе ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре, о том, что «национальная культура вообще *есть* культура помещиков, попов, буржуазии» и что «в *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры». Это учение ориентирует исследователей на самое тщательное социально-историческое изучение любой национальной культуры, важнейшую сферу проявления которой составляет искусство слова.

Анализируя различные этапы русского национально-освободительного движения в органической связи с развитием отечественной литературы, В. И. Ленин раскрыл тем самым плодотворный для самой литературы, какой бы нации она ни принадлежала, характер такой связи, исторически обусловленное углубление и расширение степени народного представительства в ней.

В. И. Ленин выдвинул и обосновал важнейший критерий непреходящей ценности творчества того или иного писателя, показав и доказав, что всякий действительно великий художник хотя бы некоторые из существенных сторон революции должен отразить в своих произведениях.

Ленинское учение о *партийности литературы* трактует партийность как открытую, сознательную связь литературы с классовыми интересами и классовой борьбой в обществе, как идейно-эстетическое выражение ею этих интересов. В. И. Ленин был убежден, что на почве новой жизни вырастет «действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию». В. И. Ленин выступал за многообразие нового реалистического искусства — идейное, художественное, стилистическое — на основе присущего ему творческого метода, который предполагает принципиальное идеологическое и эстетическое единство, «полную и открытую правду», порою «даже горькую и тяжелую», суровую и беспощадную. В то же время В. И. Ленин был непримиримым противником любого субъективизма и в самой литературе, и в науке о ней, в какие бы обличья он ни рядился и под каким бы флагом он ни выступал.

На XXVII съезде КПСС подчеркивалось, что именно верность марксистско-ленинскому учению, которое указывает путь к научному постижению общественного развития как единого во всей громадной разносторонности и противоречивости материального и духовного процесса, позволяет правильно разбираться в характере и взаимодействии различных идеологических и политических сил, избирать верные пути и способы познания и преобразования реальности, уверенно чувствовать себя на крутых исторических поворотах.

ЛИРИКА

В 20-е гг. XIX в. немецкий философ Г. Гегель, систематизируя идеи, накопленные европейской эстетикой, определил, что литературные произведения условно можно разделить на три рода: эпические, драматические и лирические (от греч. lýrikas — произносимый под звуки лиры). В отличие от *эпоса* и *драмы,* где главные герои показаны как люди, не похожие на автора и действующие в объективных обстоятельствах жизни, в произведениях лирических главное лицо — сам автор, а место действия — его внутренний мир. В основе лирического понимания мира лежат, по выражению Гегеля, «переживания и страсти сердца и духа». В. Г. Белинский, переосмысливая идеи немецкого философа, писал, что лирическая поэзия — «внутренняя, выражение самого поэта».

Лирика — особый способ художественного мышления и осмысления жизни. При сочинении стихотворения или при чтении его, при исполнении песни человеком владеет лирическое чувство, личное, присущее «только мне» переживание. Потому лирику можно определить как выражение сокровенных переживаний и в искусстве, и в повседневной жизни.

Но, конечно, не всякое «мое слово» о «моем переживании» — уже лирика. Передача всего прочувствованного и осмысленного должна быть художественно оформлена, получить эстетическое выражение в ритме, лексике, стихотворном метре, смысловых повторах, паузах, синтаксисе. И хотя внутри каждого из нас «сидит» лирик, не каждому дано найти слова для выражения захватившего его чувства. Всякий когда-нибудь возвышался душою, видя весеннее небо, но только Ф. И. Тютчев мог сказать:

> А небо так нетленно-чисто,
> Так беспредельно над землей...
> И птицы реют голосисто
> В воздушной бездне голубой...

Чаще всего лирика выражается в стихах. Стихи обладают ритмом и мерой. Они похожи

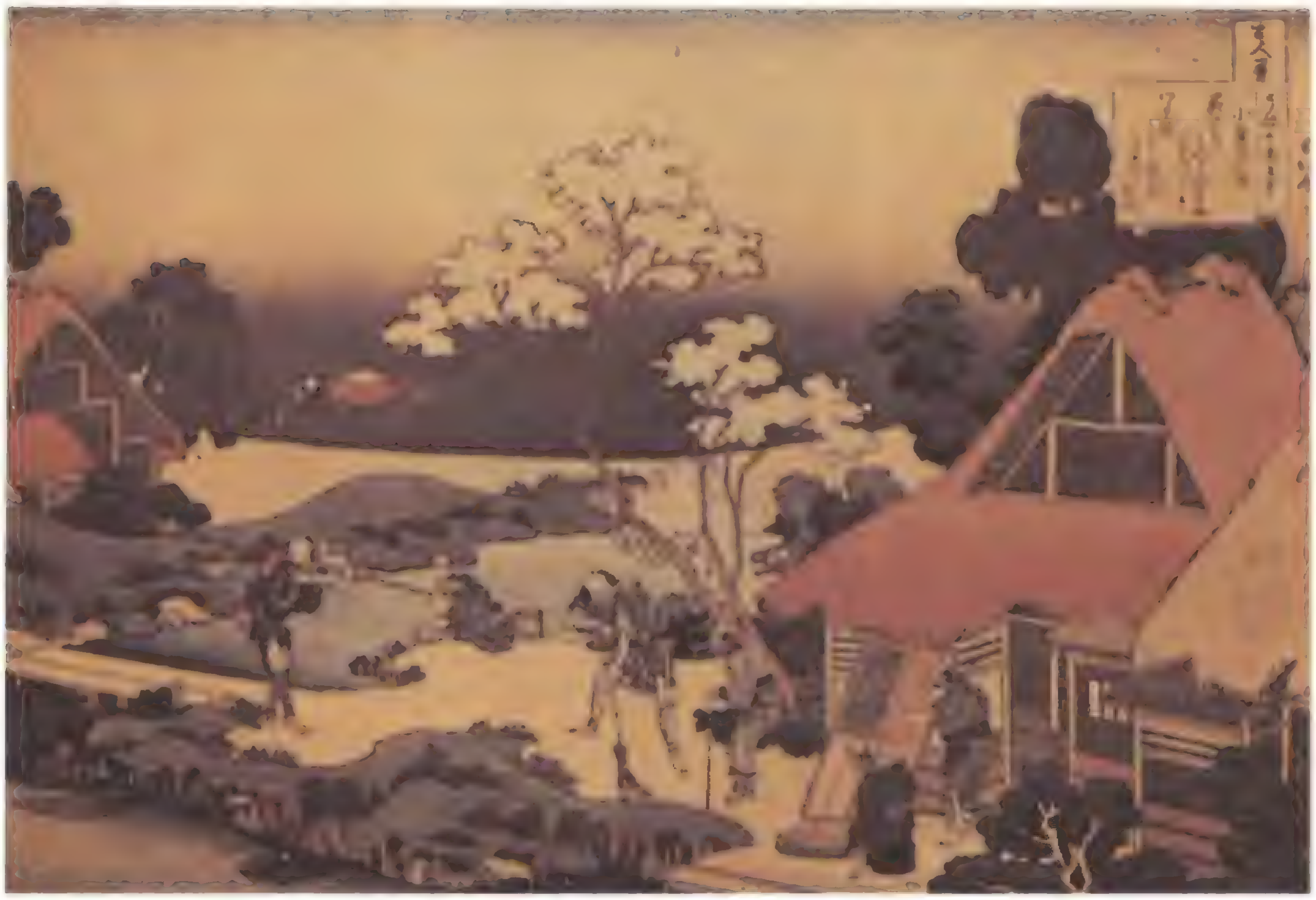
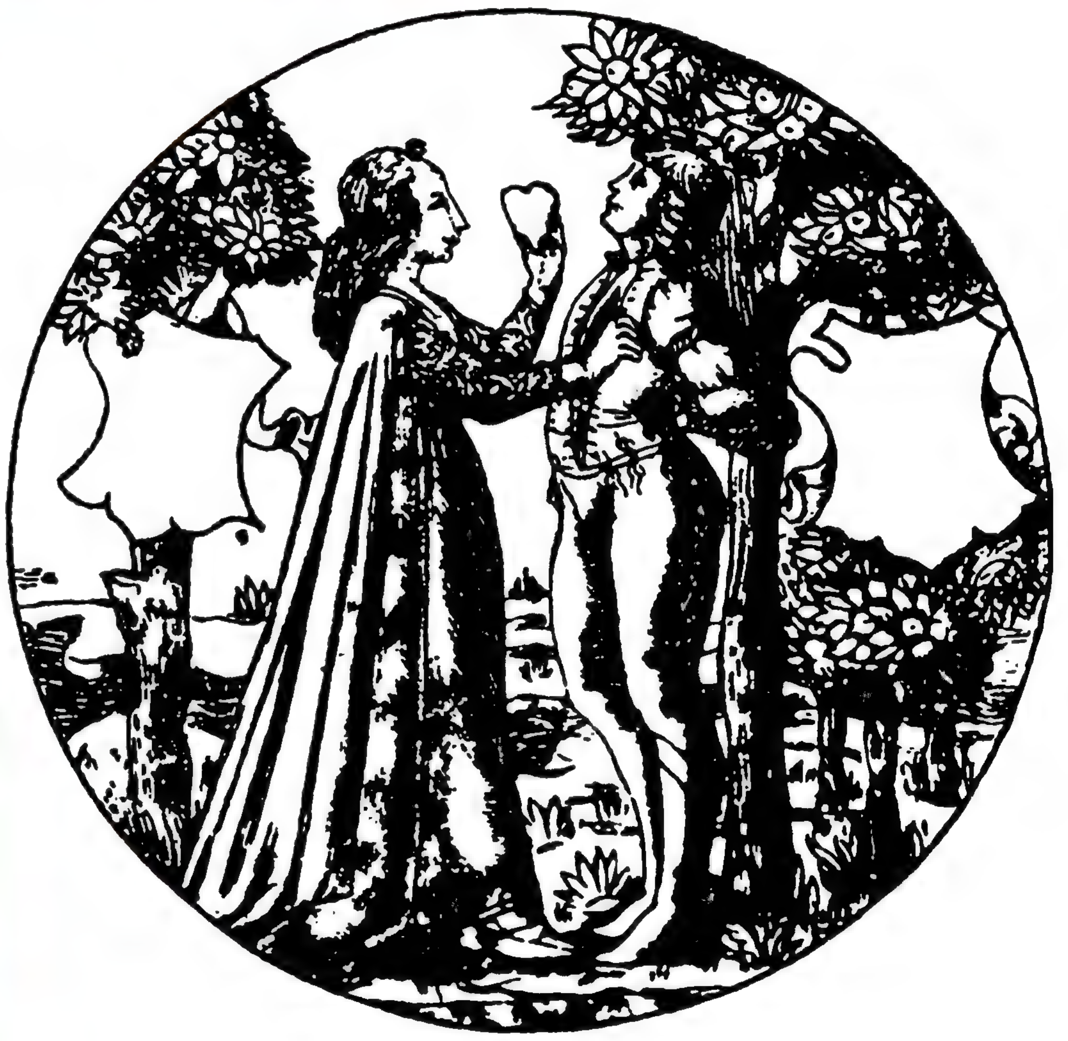


Иллюстрация к антологии японской лирики XII—XIII вв. «Стихи ста поэтов». Художник Хокусай Кацусика.



**Один из традиционных мотивов лирической поэзии Возрождения.
Гравюра неизвестного флорентийского художника XV в. Женщина, вырвавшая сердце у связанного юноши.**

на музыку и самой гармонией своей способны выражать то, что происходит порой в душе человека. Музыкальность стиха — важный компонент его лиричности. Лирическое выражение переживаний обращено не только к житейскому опыту читателя, но и к его литературной памяти. Слова, фразы, мотивы поэтов прошлых эпох оживают в лирике новых времен. И чтобы понимать конкретный лирический текст, надо хорошо знать лирику разных времен и народов.

Лирика — это не обязательно только стихи. И в эпической прозе, и в драматургии мы всегда найдем лирические интонации, а порой и целые лирические фрагменты. Не только автор, но и его герои могут иметь свой лирический голос. Этот голос узнается по своей лирической оформленности, выделяясь среди речей других персонажей. «Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек...» — говорит Иван в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». «Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле... Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключик, умоюсь, принесу с собой водицы и все,

Иллюстрация О. Верейского к лирике А. Т. Твардовского.

Слева направо:
Ф. И. Тютчев.
С. А. Есенин.
А. Т. Твардовский.

Издания лирической поэзии в книжной серии «Классики и современники».

все цветы в доме полью», — говорит Катерина в «Грозе» А. Н. Островского. Здесь герои Достоевского и Островского не просто говорят о своем, наболевшем — они мыслят лирически: находят поэтические слова, интонации, ритм, способные передать это наболевшее. И во многих произведениях, которые в целом невозможно назвать лирическими, лирика дает знать о себе подобными же лирическими, поэтическими вкраплениями в речи героев.

Часто классифицируют лирику по темам: любовная, гражданская, пейзажная и т. д. Это удобно, но, пожалуй, слишком упрощает смысл произведений. Каждая культурно-историческая среда рождает свой вариант лирики. Поэтому античные *элегии, сонеты* эпохи *Возрождения,* народные фольклорные песни (см. *Фольклор*) и современные образцы лирики не похожи и не повторимы ни по своему *содержанию,* ни по *форме.*

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ

Лирический герой — это образ того героя в лирическом произведении, переживания, мысли и чувства которого отражены в нем. Он отнюдь не идентичен образу автора, хотя и отражает его личные переживания, связанные с теми или иными событиями его жизни, с его отношением к природе, общественной жизни, людям. Своеобразие мироощущения, миропонимания поэта, его

Каждый год 6 июня, в день рождения А. С. Пушкина, его лирические стихи звучат на традиционном празднике поэзии.

интересы, особенности характера находят соответственное выражение в форме, в стиле его произведений. Человек, хорошо знакомый с лирикой, легко различает неповторимое своеобразие лирики А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, Ф. И. Тютчева, А. А. Блока, В. В. Маяковского, А. Т. Твардовского и других русских и советских, а также зарубежных поэтов: И. В. Гёте, И. Ф. Шиллера, Г. Гейне, И. Р. Бехера, Н. Гильена, П. Неруды и других.

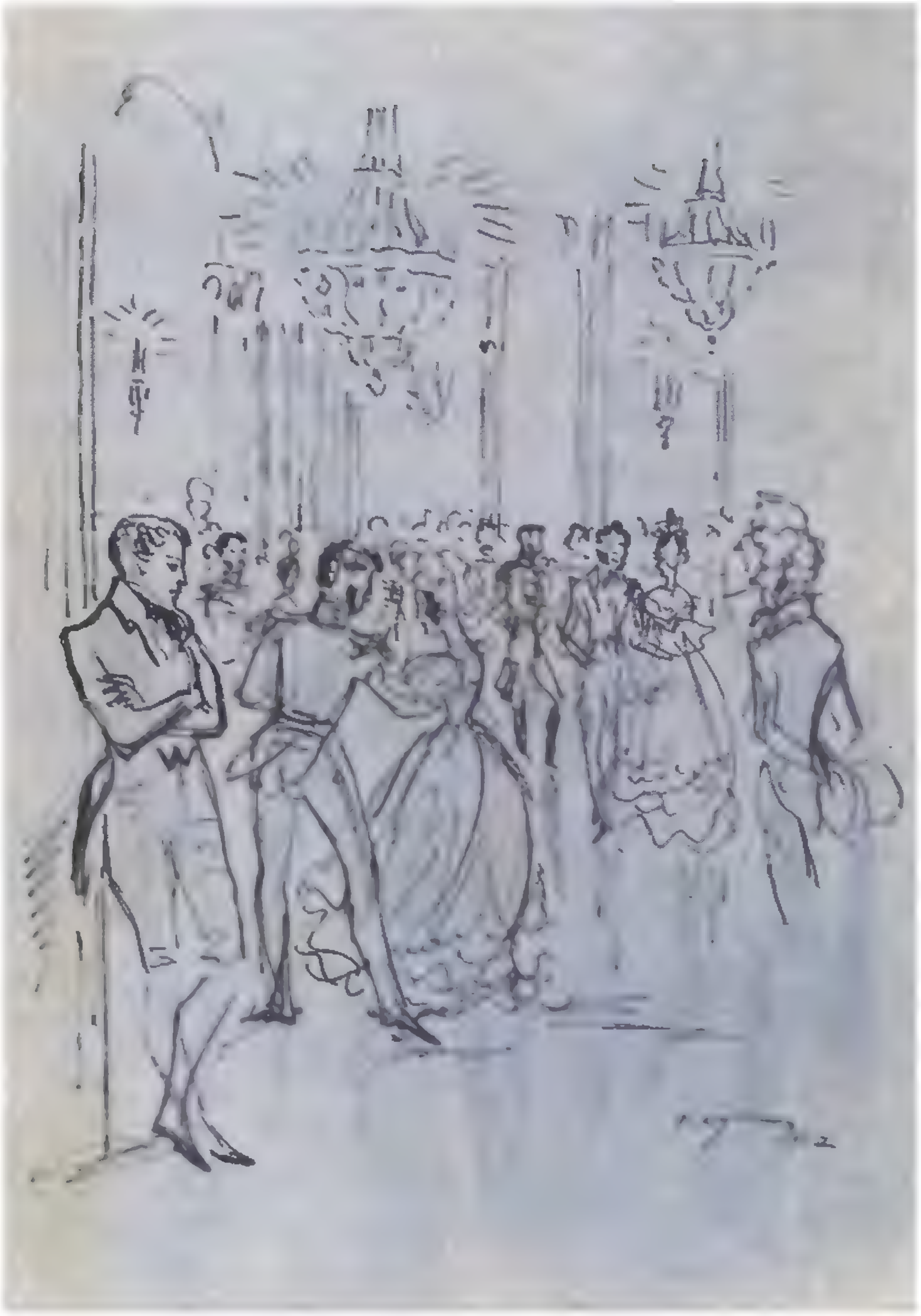
Художественные образы любого произведения, в том числе и лирического, обобщают явления жизни, через индивидуальное, личное переживание выражают мысли и чувства, характерные для многих современников. Так, например, в «Думе» Лермонтов выразил чувства целого поколения людей своего времени. Всякое личное переживание поэта только тогда становится фактом искусства, когда оно является художественно совершенным выражением чувств и мыслей, типичных для многих людей. Лирике свойственны и обобщение, и художественный вымысел. Чем более талантлив поэт, тем богаче его духовный мир, чем более глубоко он проникает в мир переживаний других людей, тем больших высот достигает и в своем лирическом творчестве. Читая одно за другим стихотворения поэта, мы при всем разнообразии устанавливаем их единство в восприятии мира, в характере переживаний, в художественном выражении их. В нашем сознании создается законченный образ — переживание, т. е. состояние характера, образ духовного мира человека. Возникает образ лирического героя. Лирический герой, как и герой эпических и драматических произведений, отражает те или иные характерные, типические черты людей своего времени, своего класса, оказывая огромное влияние на формирование духовного мира читателей.

Так, например, лирический герой поэзии А. С. Пушкина, раскрывающий в свой «жестокий век» идеал духовно богатой, свободной личности, высокий гуманизм, величие в борьбе, творчестве, дружбе и любви, был знаменем передовых людей той эпохи и продолжает оказывать благотворное влияние на людей нашего времени.

Лирический герой поэзии В. В. Маяковского необычайно разносторонне раскрывает богатый внутренний мир человека социалистического общества, его общественно-политические, нравственные, эстетические идеалы.

Во многом другим — по характеру, идеям, предложениям — предстает перед нами лирический герой А. Т. Твардовского: сдержанный, суровый, немногословный. И уже совсем иной, непохожий на первых двух лирический герой Б. Л. Пастернака — хрупкий, впечатлительный, ранимый, утонченный.

Иллюстрация Н. Кузьмина к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин».



Лирический герой в произведениях социалистического реализма все более широко отражает и раскрывает многообразие духовного мира строителей нового общества.

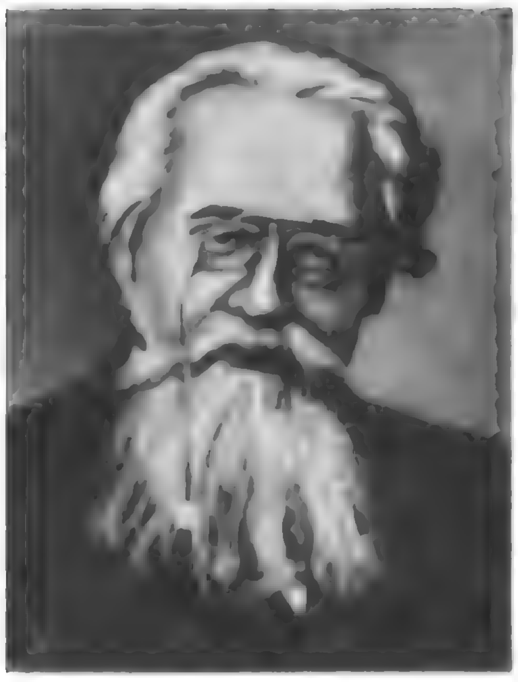
ЛИРИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ

Лирическое отступление — это высказывание автором чувств и мыслей в связи с изображаемым в произведении. Например, в конце первого тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголь, упомянув, что Чичиков любил быструю езду, прерывает повествование, приостанавливает развертывание сюжета и начинает высказывать свои задушевные мысли о России, которую представляет в виде быстро несущейся тройки. Это отступление заставляет читателя по-новому взглянуть на роман, глубже вникнуть в идейный замысел автора. Вторгаясь в произведение, писатель нарушает единство образной картины, замедляет развитие действия, но лирические отступления естественно входят в произведение, так как возникают по поводу изображаемого в нем, проникнуты тем же чувством, что и художественные образы. Содержание их определено теми же взглядами автора, что и художественное изображение.

Лирические отступления широко распространены в литературе, в том числе и в современной — в произведениях Ч. Айтматова, В. П. Астафьева, Ю. В. Бондарева и других. Они имеют значение нисколько не меньшее, чем основной текст произведения: достаточно вспомнить лирическое отступление — гимн партии большевиков в поэме В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», выражающее важнейшие идеи об исторической роли партии, о В. И. Ленине как создателе и вожде партии.

Лирические отступления могут занимать очень большое место в произведении. Таковы отступления в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина (только в одной главе I — отступления о театре, о юности, о творчестве, о

НИКОЛАЙ КОНСТАНТИНОВИЧ МИХАЙЛОВСКИЙ (1842—1904)



Н. К. Михайловский начал критическую деятельность 17-летним кадетом Горного института, поместив в журнале для девиц «Рассвет» статью, посвященную «Обрыву» И. А. Гончарова. Истинным «литературным отечеством» стали для критика «Отечественные записки» — журнал Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова-Щедрина. Здесь он сотрудничал в 1868—1884 гг. и напечатал свои главные статьи. «Самый даровитый человек из новых», «со сведениями, очень энергичен и работящ» — аттестовал молодого сотрудника Некрасов, а суровый и нелицеприятный Щедрин, оглядываясь на 15-летний совместный путь, написал Н. К. Михайловскому: «Вы были для меня одним из симпатичнейших и любимейших людей...» После закрытия «Отечественных записок» царским правительством Н. К. Михайловский долго не мог основать новый журнал. Лишь в ноябре 1892 г. он возглавил «Русское богатство» и вскоре привлек в качестве соредактора В. Г. Короленко. Со страниц этого журнала в большую литературу вошли М. Горький, А. И. Куприн, И. А. Бунин, Н. Г. Гарин-Михайловский и другие. Н. К. Михайловский любил печатать молодых, безвестных авторов — «раздувать искру», как говорили в редакции.

В основе критических работ Михайловского лежала теория гармонического развития человека — «борьба за индивидуальность». Имелось в виду совершенствование трех основных элементов человеческой природы: воли, ума и чувства. Духовно развитая личность, «идеальный тип», по терминологии Михайловского, неминуемо избирает путь борьбы за интересы народа. Помимо борцов ощущение долга перед народом рождает чрезвычайно распространенный в русской литературе тип «кающегося дворянина» (герои Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева и многие другие), который тяготится своей оторванностью от жизни народа. На другом полюсе русской жизни и литературы находится «практический тип», представленный длинным рядом Молчалиных и Чичиковых. Они живут, приспосабливаясь к данной социальной среде во имя собственных материальных интересов. Но в конце концов путь «приобретателей» приводит к страшной душевной пустоте Плюшкина и Иудушки Головлева, истребляющей вокруг себя не только все духовное, но и все живое, человеческое.

Вслед за Щедриным Михайловский выступал против вековечного закона угнетения, по которому щука ест карася. Своими «излюбленными мотивами» он называл мотивы чести и совести. Героев литературы критик делил на три категории: забитых, разбитых и борцов. Первые покорно подчиняются жизненному гнету, вторые — вступают в конфликт с крепостнической и буржуазной средой, третьи — борются и побеждают даже в гибели (героя «Красного цветка» В. М. Гаршина Михайловский называл «мучеником-победителем»).

О ком бы ни писал Н. К. Михайловский — о Л. Н. Толстом и Ф. М. Достоевском, о Н. А. Некрасове и М. Е. Салтыкове-Щедрине, о Г. И. Успенском и В. М. Гаршине, о А. П. Чехове и А. М. Горьком, он не уставал проповедовать ответственность человека перед собой и обществом. В декрете о монументальной пропаганде, подписанном В. И. Лениным в 1918 г., имя критика стоит рядом с именами Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова.

плане романа и др.). Эти разнообразнейшие по темам и богатые по содержанию отступления способствуют широте охвата действительности, делая пушкинский роман в стихах, по словам Белинского, подлинной «энциклопедией русской жизни». Лирические отступления начинают играть ведущую роль, и основное внимание читателя устремляется на чувства и мысли великого поэта. В противоположность жизни «лишнего человека» в отступлениях постепенно вырисовывается полнота жизни человека-творца. Точно так же и в поэме «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона, именно в лирических отступлениях развертывается важнейшая для произведения тема необходимости борьбы за свободу с тиранией и угнетением.

Глубоким философским, публицистическим содержанием наполнены лирические отступления в поэмах А. Т. Твардовского, О. Ф. Берггольц, Е. А. Евтушенко, Р. И. Рождественского, Е. А. Исаева, В. Д. Федорова и других советских поэтов. В некоторых случаях сами литературные отступления составляют целую поэму («Поэма без героя» А. А. Ахматовой, «40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша» А. А. Вознесенского).

Лирические отступления дают автору возможность непосредственно общаться с читателем. Их взволнованность, задушевность обладают особой силой убеждения. При этом лиричность отступлений не означает, что писатель замыкается в мире исключительно собственного «я»: они передают важные для всех мысли, чувства, настроения. Общезначимое содержание выражается в них обычно от лица рассказчика или лирического героя, воплощающего типическую позицию современника, его взгляды и чувства (см. *Лирический герой, Рассказчика образ*). Достаточно вспомнить отступления в «Евгении Онегине», чтобы убедиться, что тематика их гораздо шире интимно-личных, любовных переживаний. Лирические отступления часто публицистичны, выражают активную гражданскую позицию автора, связь его творчества с современной общественно-политической жизнью.

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СССР (ДООКТЯБРЬСКИЙ ПЕРИОД)

Великий Октябрь сделал всеобщим достоянием драгоценные памятники национальных культур наших народов. В течение долгих веков создавались эти сокровища устного народного творчества и письменной литературы. До революции не все народы, населявшие нашу страну, имели свою письменность и литературу. Некоторые народы обрели свою письменность и литературу лишь после Октября.

Но повсюду с незапамятных времен существовал и развивался *фольклор* — устное народное творчество. Народная поэзия — основа самых выдающихся памятников национальных литератур. Достаточно назвать, к примеру, такие создания народного творчества, как киргизский эпос «Манас», армянский героический эпос «Давид Сасунский», эстонский эпос «Калевипоэг».

Многочисленные народы нашей страны и их литературы издавна объединяет общность исторической судьбы, экономики, культурных связей.

Можно выделить среди них отдельные группы, более тесно связанные между собой общностью исторической судьбы, их географическим соседством, иногда — языковой общностью: восточно-славянскую группу литератур — русскую, украинскую, белорусскую (к этой группе примыкает и молдавская литература); литературы Кавказа и Закавказья; группу литератур Средней Азии и Казахстана; литературы Прибалтики — Латвии, Литвы и Эстонии. Каждая из этих литератур развивалась своим путем, на своем языке. Но при всем их своеобразии в каждой из них с течением времени все в большей мере развивались черты, говорящие об их глубокой общности.

Коснемся основных исторических этапов развития крупнейших из литератур народов СССР до 1917 г.

Украинская литература ведет свой путь с конца XVIII в. Первым украинским писателем, писавшим на родном языке, был И. П. Котляревский, автор «ирои-комической» поэмы «Энеида», сюжетно связанной со знаменитой поэмой Вергилия, но рисующей современную автору действительность, разоблачающую существовавшие в екатерининской России порядки. До сих пор известна и популярна пьеса Котляревского «Наталка Полтавка».

Значительный след в украинской литературе оставили Г. С. Сковорода, П. П. Гулак-Артемовский, Г. Ф. Квитка-Основьяненко. Особое же место занимает здесь Т. Г. Шевченко, благодаря которому украинская литература внесла достойный вклад в сокровищницу мировой художественной литературы. Автор «Кобзаря» и «Гайдамаков» утвердил в украинской литературе метод критического реализма, с необычайной поэтической силой и глубиной выразил народные чаяния, рас-

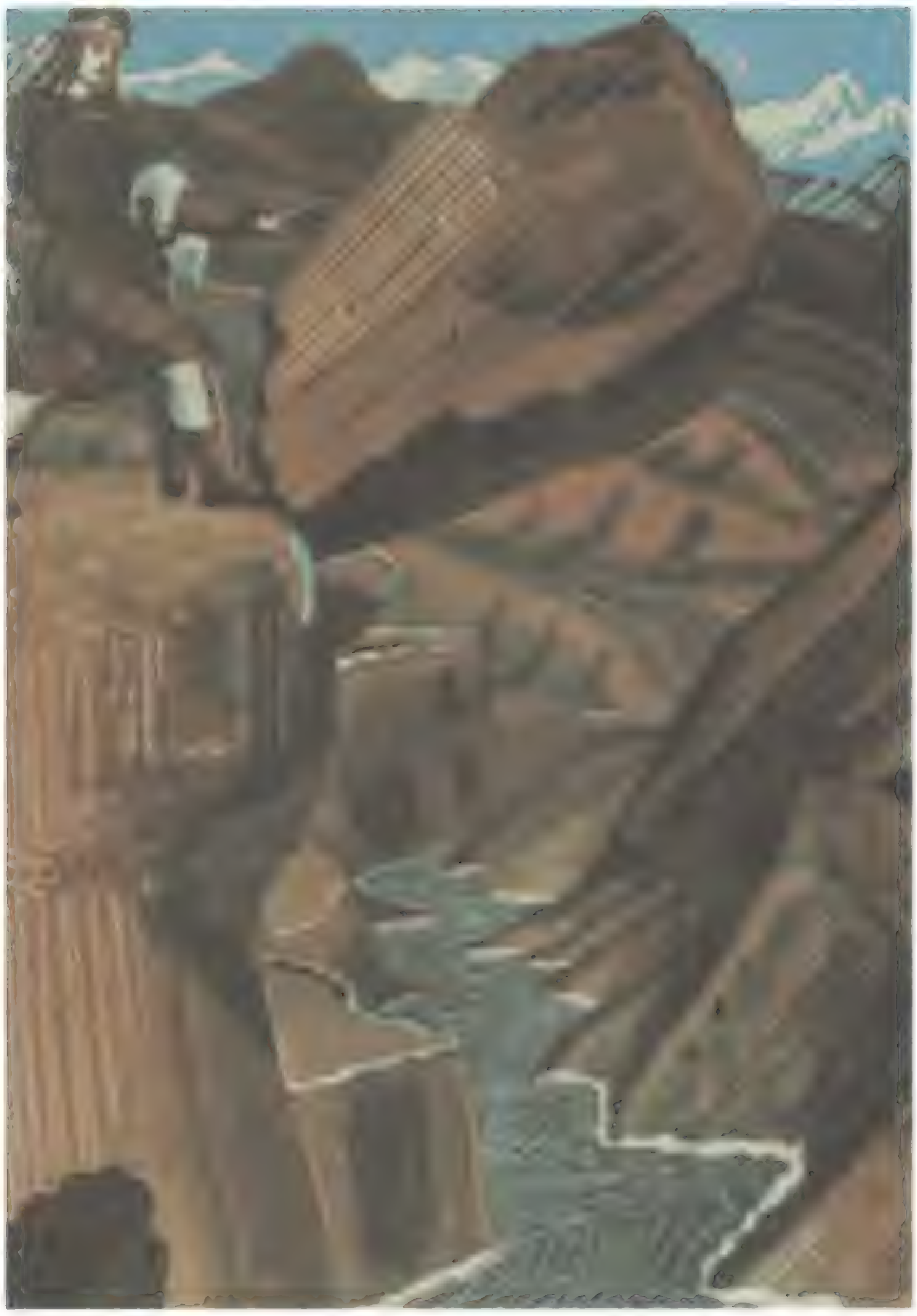


Иллюстрация М. Пикова к армянскому героическому эпосу «Давид Сасунский».

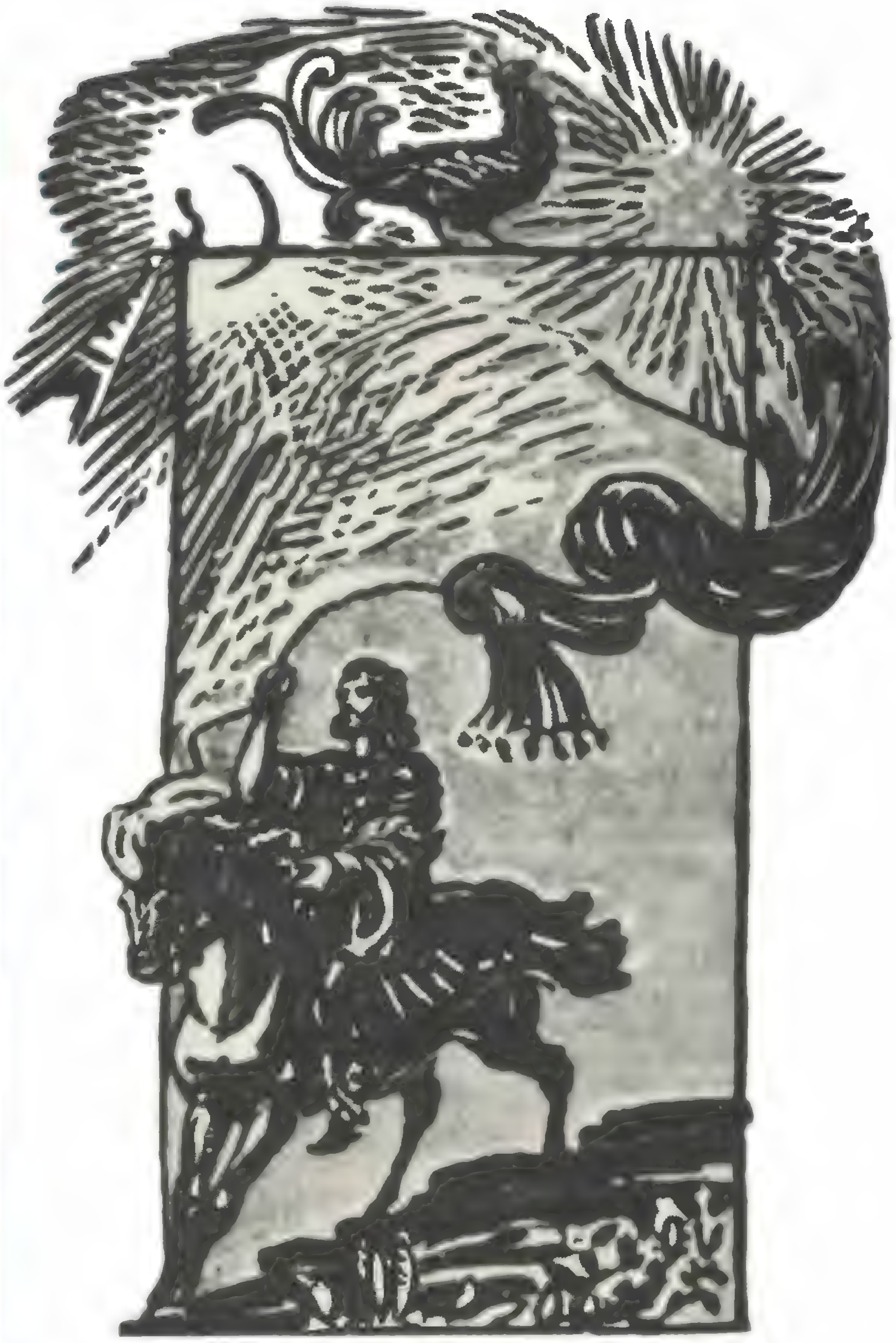


Иллюстрация Л. Бруни к лирике Низами.

крыл широкие возможности украинского народного языка.

Заложенные Т. Г. Шевченко реалистические традиции продолжили Марко Вовчок, Панас Мирный, И. Я. Франко, М. М. Коцюбинский, Леся Украинка. И. Франко в повестях «Boa constrictor» и «Борислав смеется» обратился к рабочей теме, показал зарождение революционных идей и настроений в народных массах. В поэме «Вечный революционер» автор создал своеобразный гимн человеческому разуму, выступающему против несправедливости и косности буржуазного общества.

События 1905 г. нашли отражение в повести Коцюбинского «Fata morgana», тонкого мастера лирико-психологической прозы. Пафосом революционной борьбы проникнута и поэзия Леси Украинки.

Украинская литература на рубеже XIX—XX вв. достигла подлинно художественной зрелости, творчество ее ведущих представителей высоко ценил М. Горький, а также другие деятели русской и мировой культуры.

Формирование белорусской литературы относится к XIV — первой половине XVI в., когда белорусские земли входили в состав Литовского княжества. Широко известно имя просветителя Франциска Скорины — белорусского первопечатника, создавшего в Вильнюсе первую типографию на современной территории СССР.

Первым белорусским писателем-профессионалом в XIX в. стал В. И. Дунин-Марцинкевич, который, опираясь на достижения русской классической литературы, в первую очередь А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, отражал в своих произведениях жизнь крестьянства, высмеивал ограниченность помещиков («Пинская шляхта»). Во второй половине XIX в. в белорусской литературе утверждаются принципы критического реализма. Решающую роль в этом сыграло поэтическое творчество Ф. К. Богушевича, революционера-демократа, автора стихотворных книг «Дудка белорусская» и «Смычок белорусский». Защитник обездоленного крестьянства, Богушевич во многих своих произведениях перекликается с мотивами и идеями Н. А. Некрасова.

В дореволюционные годы начали свой творческий путь Я. Колас и Я. Купала, с именами которых связано становление белорусской классической литературы, осуществившееся в советскую эпоху.

Начальный этап развития молдавской литературы (XVII—XVIII вв.) связан с именами ученого и дипломата Н. Г. Спафария (Милеску) и Д. К. Кантемира — молдавского господаря, сподвижника Петра I. Начало реалистической прозе положили в XIX в. произведения К. Негруцци, в особенности его историческая повесть «Александру Лэпушняну», герой которой выступает против боярского засилья, но терпит поражение. Поэт и драматург, участник революции 1848 г. В. Александри заложил основу национального репертуара молдавского театра, создав ряд сатирических комедий и исторических пьес. Борьбе против турецкого ига посвящен цикл его стихов «Наши воины».

Философской глубиной и революционным пафосом отмечено творчество М. Эминеску (поэма «Император и пролетарий», стихотворный цикл «Послания», философско-символическая поэма «Лучафэр», построенная в форме народной сказки). Рядом с именем М. Эминеску стоит имя Й. Крянгэ — автора замечательных сказок, педагогических книг, писателя глубоко народного.

Литературы Закавказья: азербайджанская, армянская и грузинская — развивались в тесной связи. Показателен пример великого армянского поэта XVIII в. Саят-Новы, писавшего на трех языках народов Закавказья и оставившего значительный след в литературе (см. *Двуязычие*). Общность исторических судеб народов Закавказья обусловлена их долгой драматичной борьбой за политическую независимость и культурную самостоятельность.

Культура народов Закавказья имеет давние традиции: своя письменность складывается здесь уже в начале V в. Большую роль сыграли связи с культурой Византии, Ирана, Средней Азии. Однако приход арабских завоевателей, силой оружия насаждавших религию ислама, отрицательно сказался на развитии литератур порабощенных народов. С освобождением от арабского гнета связан расцвет культурной жизни закавказских народов (X—XIII вв.).

Из литературных памятников того времени следует отметить произведения выдающегося азербайджанского поэта Низами Гянджеви. Его поэмы «Сокровищница тайн», «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц», «Искандер-наме» составляют цикл «Пятерица» («Хамсе»). В своих произведениях Низами стремился создать образ идеального правителя, наметить черты гармоничного общественного устройства.

Крупнейший армянский поэт X в. Григор Нарекаци в «Книге скорбных песнопений» достиг большой глубины в понимании человеческой природы, в раскрытии трагических противоречий бытия.

В XII в. создана поэма Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре», ставшая впоследствии всемирно известной. Это подлинный гимн человеку, поэтическое выражение принципов любви, дружбы, патриотизма, идеи равенства всех народов.

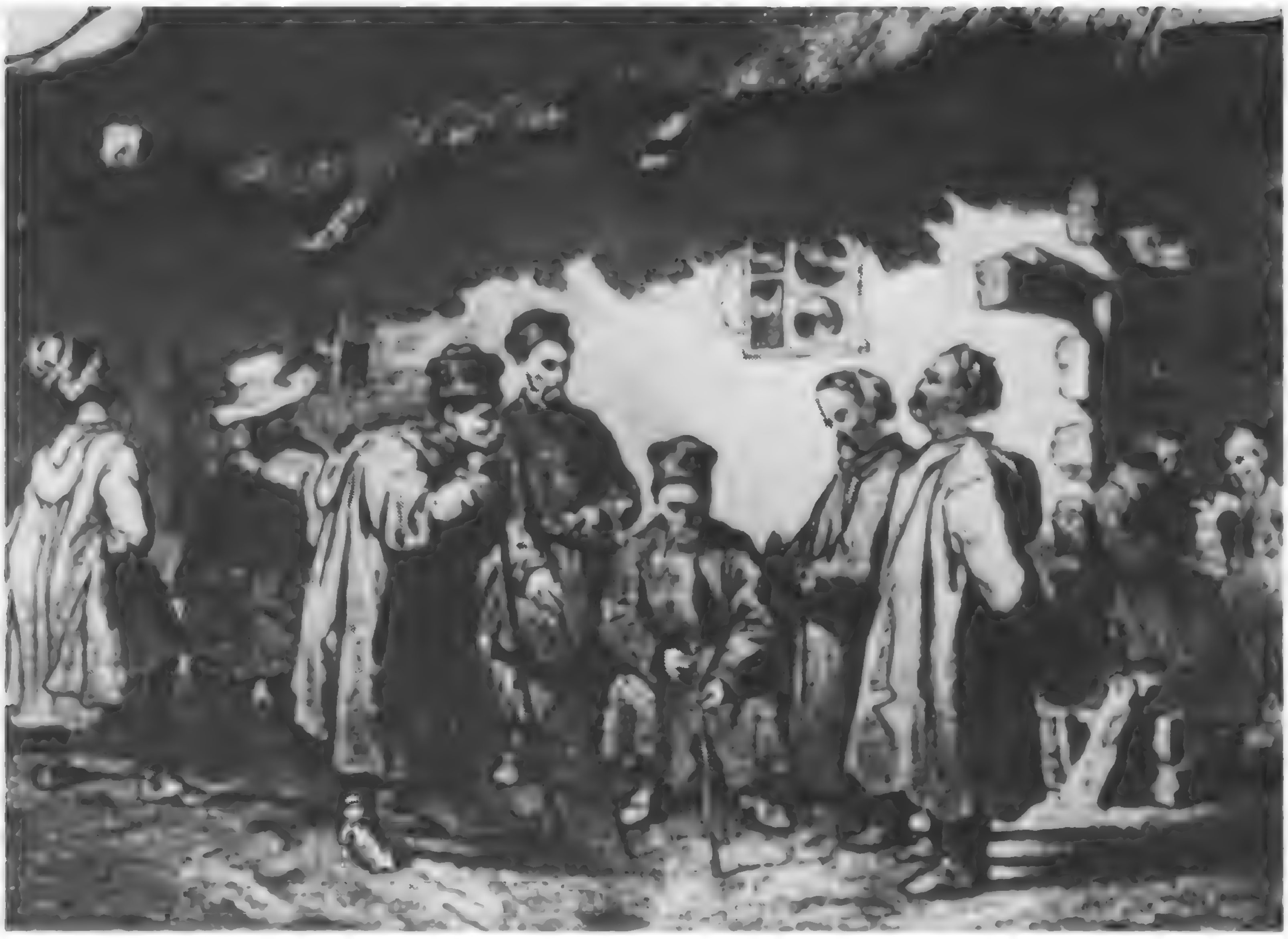
Нашествия орд Чингисхана в XIII в., полчищ Тамерлана в XIV—XV вв. оставили трагический след в судьбе народов Закавказья. В это трудное время произведения, полные ненависти к завоевателям, создают азербайджанские поэты И. Насими, М. Физули, армянские поэты Фрик, М. Нагаш, грузинский царь и поэт Теймураз I.

«Золотым веком» для литератур народов Закавказья явился XIX век, начало которого ознаменовалось присоединением кавказских народов к России. Укрепление контактов с русской литературой, ознакомление с романтическими и реалистическими произведениями русских писателей, непосредственные встречи с А. С. Пушкиным, А. С. Грибоедовым, М. Ю. Лермонтовым, другими русскими литераторами, бывавшими на Кавказе, — все это способствовало утверждению реализма в литературах народов Закавказья. Из прозаиков и поэтов этого периода следует прежде всего назвать азербайджанцев М.-Ф. Ахундова, Дж. Мамед-Кули-заде, А. Т. Сабира, армянских писателей Х. Абовяна, М. Налбандяна, Г. М. Сундукяна, грузинских поэтов А. Г. Чавчавадзе и Н. М. Бараташвили, драматургов Г. Д. Эристави и А. Р. Церетели, поэта и прозаика И. Г. Чавчавадзе.

Вершиной дооктябрьской литературы народов Северного Кавказа является творчество выдающегося осетинского поэта и публициста К. Л. Хетагурова, автора книги «Осетинская лира» — своеобразной энциклопедии горской жизни до революции. Хетагуров выступал защитником обездоленных и угнетенных, способствовал укреплению связи Кавказа с Россией.

Богато классическое наследие литератур народов Средней Азии. Наиболее древними из них являются персо-таджикская и узбекская литературы. Между персо-таджикской поэзией, создававшейся на языке фарси, и поэзией тюркоязычной уже в глубокой древности прослеживаются тесные контакты. Так, выдающийся ученый, врач, поэт и просветитель Востока Ибн Сина (Авиценна) одинаково дорог как таджикам, так и узбекам.

Особенностью развития литератур Средней Азии является прочная связь их с народным творчеством. У этих народов мы находим



Деревенский суд. Рисунок Т. Г. Шевченко к «Кобзарю».

близкие по сюжету фольклорные и литературные памятники, многие из которых свидетельствуют о широких литературно-фольклорных связях иранских и тюркоязычных народов. Примером тому служат многочисленные дастаны (героические поэмы): узбекские и туркменские «Тахир и Зохра», «Юсуф и Ахмед»; героический эпос «Алпамыш» в его различных версиях: узбекской, каракалпакской, казахской; туркменский эпос «Кёроглы» и узбекский «Гороглы», а также таджикский «Гургули», казахский «Гороглы» и азербайджанский «Кероглы».

Развитие литератур Средней Азии и Казахстана осуществлялось в трудных условиях опустошительных войн, социального и религиозного гнета. Тем не менее ученые и философы этого региона уже в X—XIV вв. внесли крупный вклад в сокровищницу мировой культуры.

Достаточно назвать имена персо-таджикских поэтов А. А. Дж. Рудаки — автора книги басен и притч «Калила и Димна», А. Фирдоуси — автора героической эпопеи «Шахнаме», Омара Хайяма — автора жизнерадостных и задумчиво-грустных лирико-философских четверостиший (рубаи), Саади — создателя книги новелл «Гулистан», Ш. Хафиза — творца всемирно известных газелей.

Персо-таджикская поэзия отличается богатством стихотворных жанров. Из устного народного творчества возник жанр рубаи — афористическое четверостишие с рифмовкой *ааба* (иногда — *аааа*) и с энергичным развитием мысли. Вот пример рубаи Омара Хайяма, где поэт, споря с религиозными догматами, бросает вызов богу:

Когда ты для меня слепил из глины плоть,
Ты знал, что мне страстей своих не побороть;
Не ты ль тому виной, что жизнь моя греховна?
Скажи, за что же мне гореть в аду, Господь?
(Перевод О. Румера)

Не менее известный жанр — газель. Это лирическое стихотворение, состоящее из 5—12 бейтов (двустиший) с единой рифмовкой через строку по схеме *аа ба ва га* и т. д.

Персо-таджикская поэзия оказала большое влияние на русскую и мировую поэзию. Лирика Хафиза вдохновила И. В. Гёте на создание стихотворного цикла «Западно-восточный диван». Строки Саади А. С. Пушкин взял эпиграфом к поэме «Бахчисарайский фонтан», а затем вспомнил их в финале «Евгения Онегина». В «Персидских мотивах» С. А. Есенина мы встречаем упоминания о А. Фирдоуси и Омаре Хайяме.

Расцвет узбекской литературы приходится на XV в. Он связан прежде всего с творчеством выдающегося поэта Алишера Навои, создавшего на родном языке пять больших поэм: «Смятение праведных», «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин», «Семь планет», «Искандерова стена» и сборник «Диковины среднего возраста». Навои впервые вывел образ простого труженика — каменотеса Фархада, отступив от существовавшей в восточной поэзии традиции изображения только царей и придворных. Поэт пользовался большой любовью народа как выразитель его интересов, защитник справедливости и добра. Творчество Навои заняло важное место в мировом литературном процессе.

В узбекской литературе последующих веков значительна роль поэтов Захиреддина Мухаммеда Бабура, автора книги «Бабур-наме»

(XVI в.), и Нишати Хорезми (XVIII в.). Во второй половине XIX — начале XX в. яркие лирические и сатирические произведения создают Мукими и Фуркат. Формируется национальная драматургия: в творчестве ее основоположника Хамзы происходит становление реалистического метода.

Основоположником туркменской классической литературы по праву считается Махтумкули, по прозвищу Фраги (XVIII в.). Его стихотворения обличали ханов, чиновников и мусульманское духовенство, призывали к объединению туркменов. Большой вклад в развитие дореволюционной туркменской литературы внесли Молланепес Кадыберды-оглы, автор сказания о Зохре и Тахире, и Кемине (Мамедвели) — поэт-сатирик, выразитель дум и чаяний беднейших слоев.

Казахская и киргизская литературы, в отличие от других литератур среднеазиатского региона, не имели таких древних письменных традиций. Мечты и надежды этих народов передавались из поколения в поколение через фольклорную поэзию. Большим уважением у казахов и киргизов пользовались народные сказители — акыны и манасчи, знавшие наизусть сотни народных стихов и сказаний.

Развитие письменной казахской литературы связано с влиянием передовой русской литературы и общественной мысли XIX в. Великим мыслителем и поэтом-просветителем, зачинателем реалистической казахской поэзии и пропагандистом дружбы с русским народом был Абай Кунанбаев, испытавший в своем творчестве плодотворное влияние русских революционных демократов. Видными просветителями были также Ч. Ч. Валиханов и И. Алтынсарин. Протестом против социального гнета наполнены песни казахского акына Джамбула Джабаева, чье творчество достигло наибольшего расцвета после Октябрьской революции.

Формирование латышской национальной литературы происходило в XVIII в. Со стихами, баснями и статьями выступает Г. Ф. Стендер. Выдающимся выразителем идей просвещения, борцом против крепостного права и критиком церкви был Г. Меркель, автор книги «Латыши».

Латышская литература развивалась в тесной связи с фольклором, во взаимодействии с эстонской и литовской литературами. В 70-е гг. XIX в. начинают проявляться реалистические тенденции, например, в романе братьев Р. и М. Каудзите «Времена землемеров», повествующем о социальном расслоении латышской деревни. Поэт А. Пумпур на основе старинных преданий создает эпос «Лачплесис» — о легендарном народном герое XIII в., борце за освобождение Латвии. Боевого духа исполнено творчество революционного поэта Э. Вайденбаума, который призывал народ к борьбе, перевел на латышский язык «Марсельезу». Остросоциальные рассказы, пьесы, стихи писал Р. Блауман.

Особое место в истории латышской литературы принадлежит Яну Райнису, выдающемуся поэту, борцу за передовые идеалы времени. За свои революционные убеждения Райнис подвергался тюремному заключению, ссылке. Долгие годы он вынужден был провести в эмиграции. Пьесы «Полуидеалист», «Огонь и ночь», «Золотой конь», книги стихов «Посев бури», «Конец и начало», поэма «Ave, sol!» проникнуты ощущением грядущих неизбежных перемен. В предреволюционные годы ряд значительных произведений создает А. М. Упит, ставший в дальнейшем крупным мастером латышской прозы.

Первые памятники литовской литературы относятся к XIV—XVI вв. Как и в Латвии, это первоначально были главным образом книги духовного содержания. Наиболее выдающимся событием в развитии литовской литературы XVIII в. явилось творчество К. Донелайтиса, создателя всемирно известной поэмы «Времена года».

В XIX в. выделяется творчество А. Баранаускаса, автора классической поэмы «Аникщяйский бор», воспевающей красоту природы, проникнутой глубокими раздумьями о судьбе родного края. По словам Н. С. Тихонова, который перевел эту поэму на русский язык, в ней «можно услышать целую симфонию».

Глубокий след в истории литовской литературы оставило творчество таких мастеров, как Майронис и Ю. Жемайте. Прозу Жемайте считают настоящей энциклопедией жизни

Литература народов СССР в современных книжных изданиях.

литовской деревни конца XIX — начала XX в. В предреволюционные годы яркие произведения создает пролетарский поэт Ю. Янонис.

Зачинателем эстонской национальной литературы считается писатель-просветитель Ф. Р. Крейцвальд, который в 1857—1861 гг. издал обработанный им народный эпос «Калевипоэг». Виднейшей представительницей «народного романтизма» была современница Крейцвальда Лидия Койдула. Многие стихи ее стали народными песнями, ей принадлежит также заслуга создания эстонской драматургии.

Глубоко реалистически рисовал действительность, беспощадно бичевал пороки буржуазного общества Э. Вильде. Им написаны первый эстонский социально-бытовой роман «В суровый край», историческая трилогия «Война в Махтра», «Ходоки из Ания», «Пророк Мальтсвет». Крупнейшим произведением эстонского критического реализма явился пятитомный роман А. Таммсааре «Правда и справедливость», созданный в конце 20-х — начале 30-х гг. XX в.

Дореволюционная история литератур народов СССР убедительно свидетельствует о том, что наиболее значительные художественные ценности были созданы теми поэтами, прозаиками, драматургами, которые связали свой творческий путь с судьбой народа, стремились к правдивому изображению действительности, сохраняли верность идеалам гуманизма и дружбы между народами.

Передовая русская культура оказывала благотворное влияние на народы России своей человечностью и демократизмом, глубоким реализмом, связью с освободительными стремлениями масс и прогрессивной интеллигенции. Размышляя об этом, классик грузинской литературы И. Г. Чавчавадзе писал: «Русская литература сыграла руководящую роль на пути нашего прогресса и оказала большое влияние на все, что составляет наши духовные силы, она наложила свой отпечаток на наш ум, на наши мысли, на наши чувства и вообще определила наше направление».

Передовые силы России с симпатией следили за ростом национальных литератур, национального искусства, поддерживали их. Постепенно все более возрастал вклад отдельных народов в общую сокровищницу культуры России, в совместную освободительную борьбу. Подлинные мастера культуры воплощали в своих произведениях идеи дружбы и братства народов, всем своим творчеством пропагандируя великую мысль о единстве национальных интересов в борьбе против сил реакции.

ЛИТЕРАТУРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

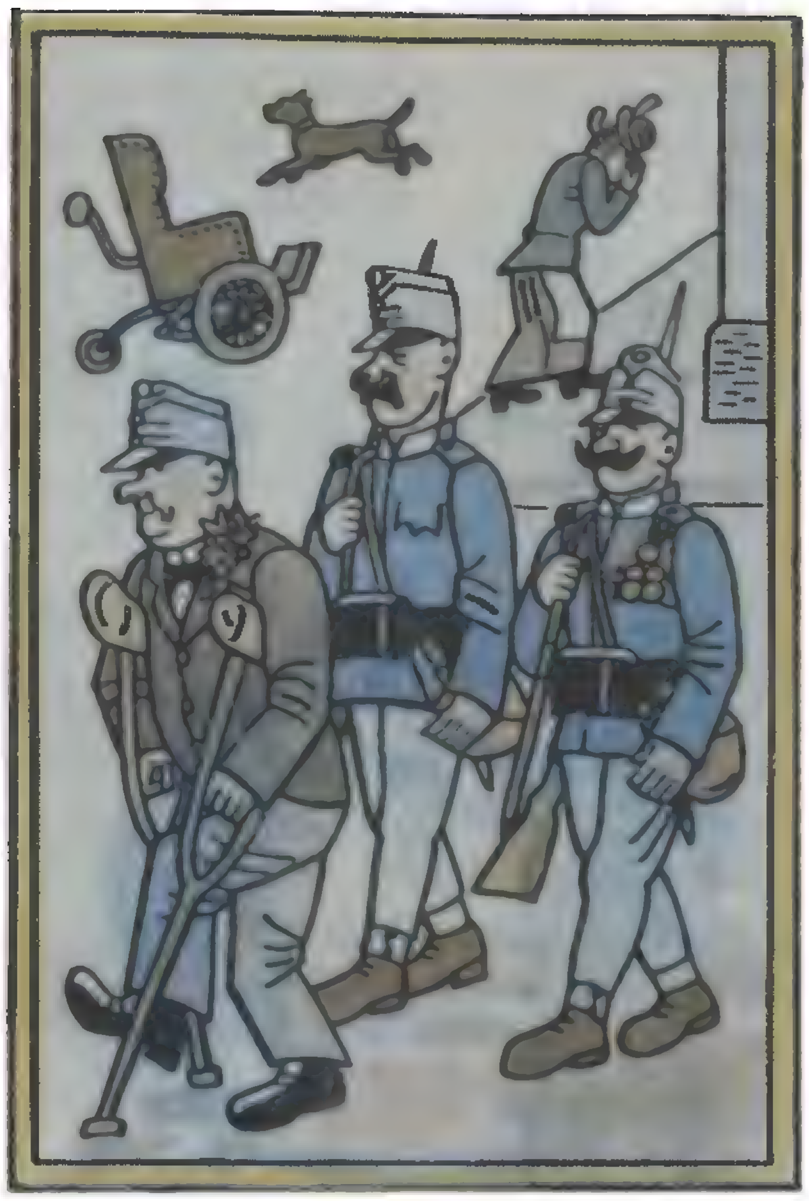
Возникновение после победы над фашизмом во второй мировой войне целого ряда социалистических государств внесло существенные изменения не только в политическую и экономическую, но и в литературную карту мира.

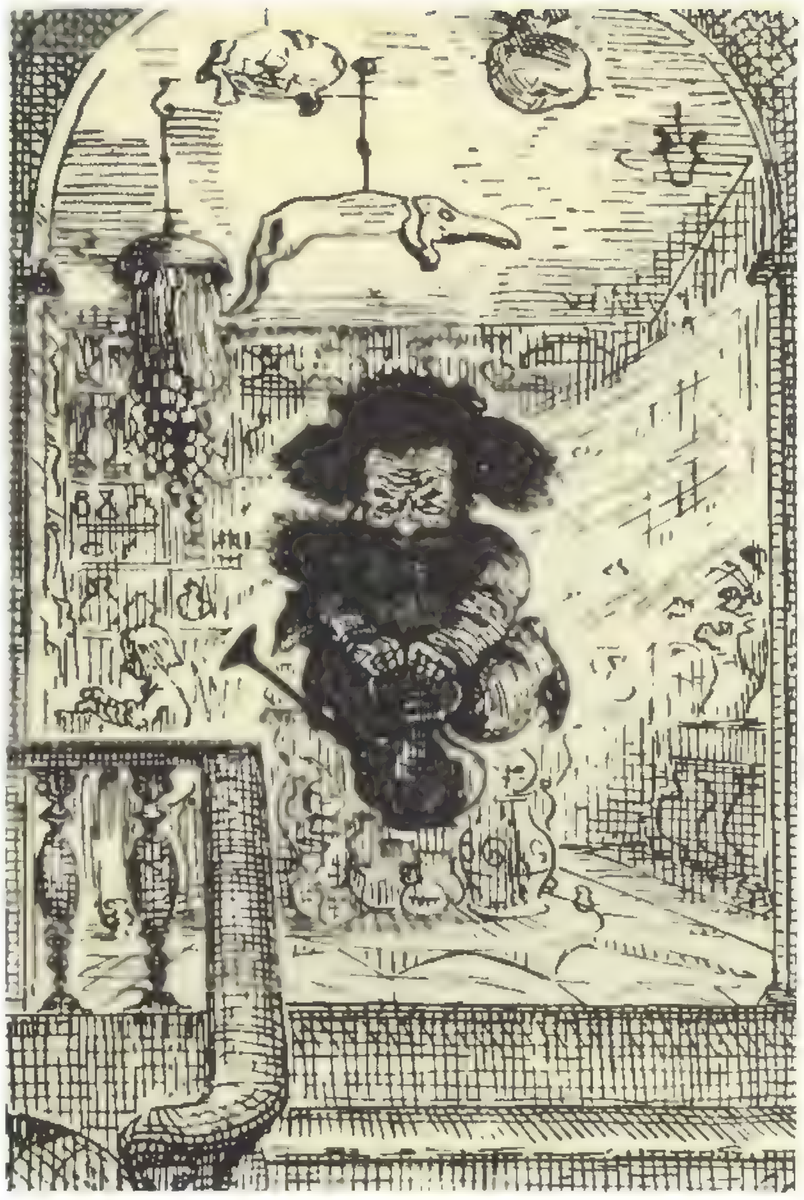
Во всех социалистических странах сформировалась социалистическая литература, опирающаяся на лучшие революционные и демократические традиции национальной культуры и опыт литературы СССР — первого социалистического государства в мире. Вместе с советской литературой литература социалистических стран стала ведущей силой мирового литературного процесса.

В первые послевоенные годы главной темой литературы социалистических стран Европы стала тема борьбы и победы над фашизмом. Писатели и поэты показывали в своих произведениях звериную сущность фашизма, изображали героизм подпольщиков-антифашистов, партизан, рассказывали о подвигах советских воинов, избавивших мир от фашистской чумы. В эти годы появляется много произведений «литературы факта» — дневников, мемуаров, писем, документов, принадлежавших узникам фашистских тюрем и концентрационных лагерей, участникам антифашистского подполья и партизанской борьбы. Одно из лучших — «Репортаж с петлей на шее» национального героя ЧССР Ю. Фучика, казненного фашистами в 1943 г.

Ведущим направлением в литературе социалистических стран становится метод *социалистического реализма.* Уже в первое десятилетие после войны метод социалистического реализма принес выдающиеся художественные результаты. В поэзии это произведения чеха В. Незвала, словака Л. Новомеского, поляка В. Броневского, болгарина Л. Стоянова, венгра Д. Ийеша, румына М. Бенюка, черногорца Р. Зоговича, немца И. Р. Бехера. В прозе — романы «Митря Кокор» М. Садовяну (Румыния), «Табак» Д. Димова (Болгария), «Хроника» словацкого писателя П. Илемницкого, «Игра с огнем» и «Жизнь против смерти» М. Пуймановой (Чехословакия), «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс (ГДР). В драматургии — пьесы Л. Кручковского (Польша), Б. Брехта (ГДР) и др.

Наиболее значительные успехи на этом этапе были достигнуты в разработке анти-





Слева:
Иллюстрация Й. Лады к роману Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка».
Справа:
Иллюстрация И. Кабакова к повести Я. Бжехвы «Академия пана Кляксы».

фашистской и антивоенной темы, в изображении исторических судеб народов. В это же время были созданы интересные произведения, посвященные социалистическому строительству.

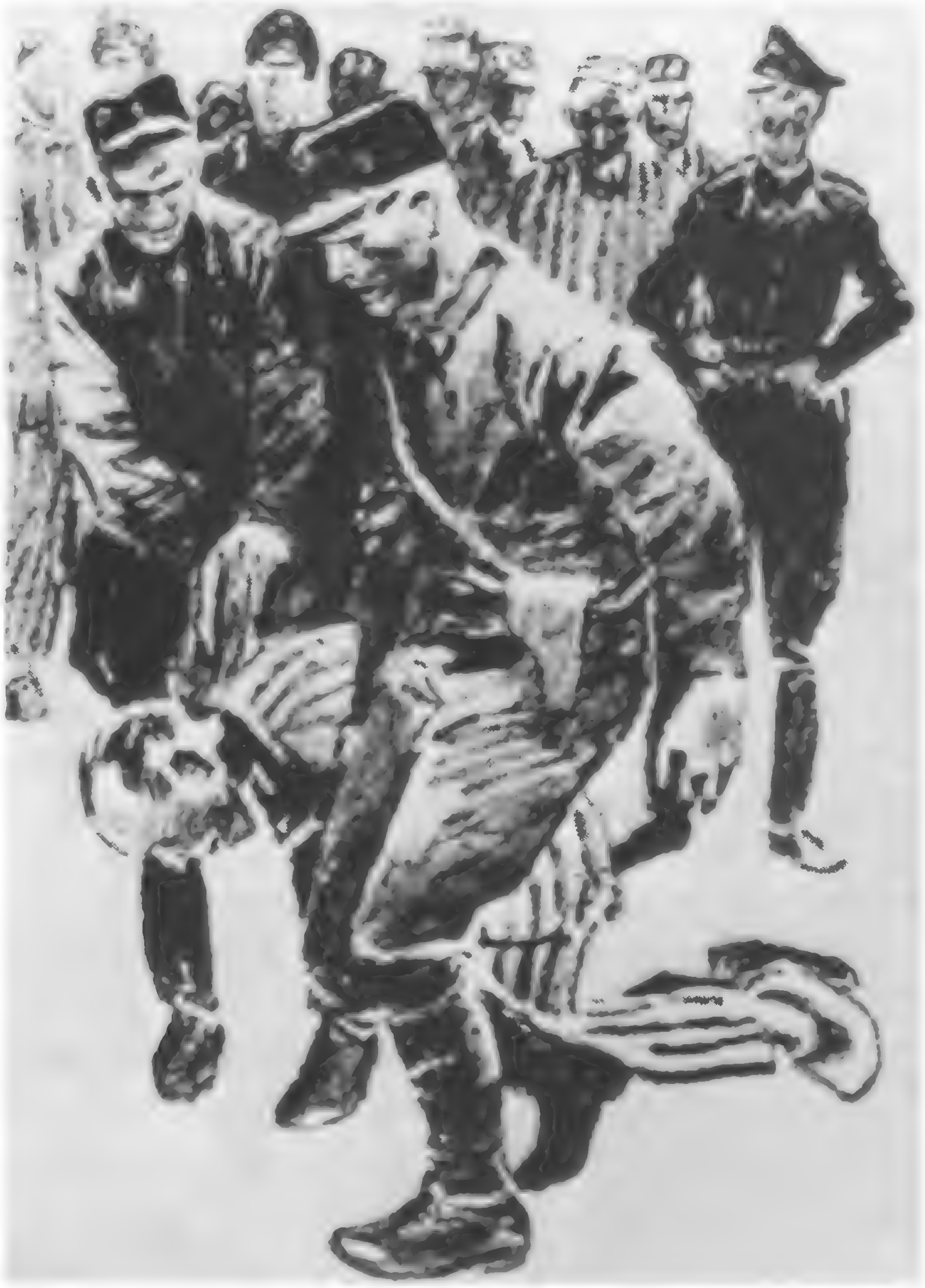
Наряду с произведениями социалистического реализма в эти годы выходит немало ценных книг, идущих в русле критического реализма, но своей направленностью близких литературе социалистического реализма. Это исторические романы известного сербского писателя И. Андрича «Мост на Дрине» и «Травницкая хроника», роман польского писателя Е. Анджеевского «Пепел и алмаз».

Таким образом, на рубеже 40—50-х гг. развертывается интенсивный процесс, который привел к коренному изменению облика национальных литератур социалистических стран. В своих лучших произведениях литература социалистических стран — это глубоко новаторская литература. В ее основе новое видение мира, ее главный герой — новый человек, строитель социалистического общества.

Примечательной чертой социалистических литератур с середины 50-х гг. становится растущее жанровое и стилевое многообразие. В конце 50-х — начале 60-х гг. создаются многие выдающиеся произведения социалистической литературы, отличающиеся глубиной философского и психологического анализа. В польской литературе это, например, трилогия Я. Ивашкевича «Хвала и слава»; в литературе Чехословакии — трилогия «Поколение» о Словацком национальном восстании В. Минача; в болгарской — цикл романов Г. Караславова «Простые люди», народная эпопея Э. Станева «Иван Кондарев»; в румынской — «Горькие корни» З. Станку и многие другие произведения.

Все больше места в литературе социалистических стран занимает современная тема-

Иллюстрация П. Пинкисевича к роману А. Зегерс «Седьмой крест».



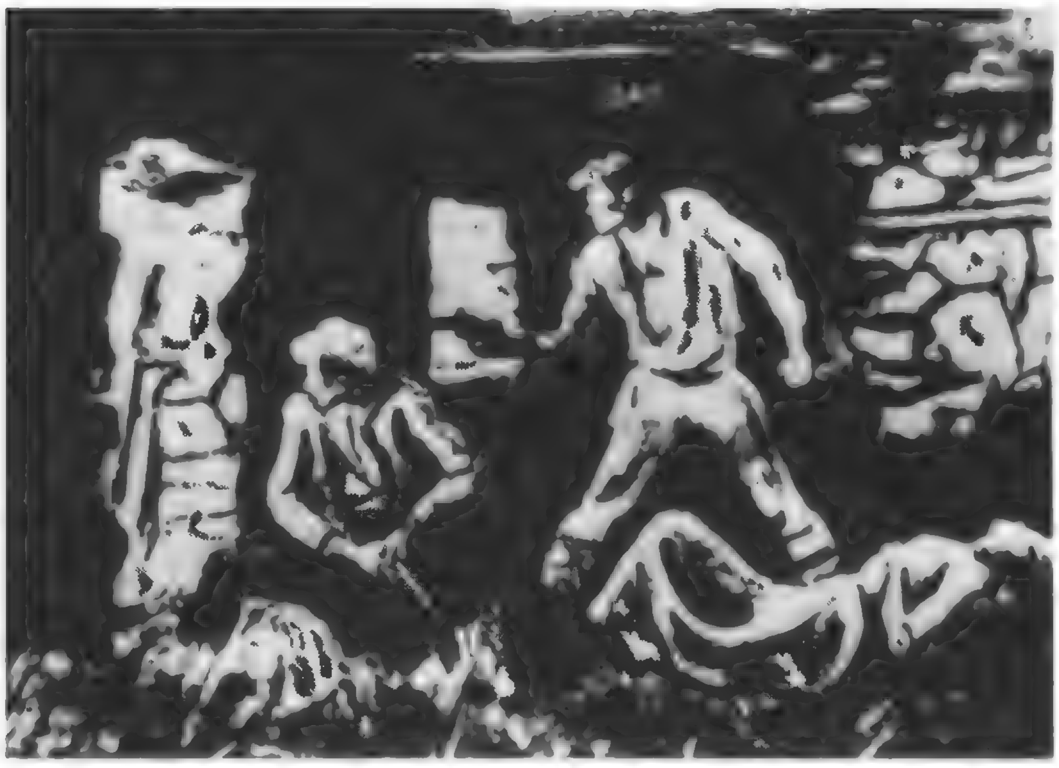


Иллюстрация Б. Ангелушева к роману И. Вазова «Под игом».

тика. Показательны в этом отношении роман «Пьяный дождь» видного венгерского романиста Й. Дарваша и роман «Мой мальчик и я» чешской писательницы Я. Коларовой, целый ряд произведений польской литературы, например «Долго и счастливо» Е. Брошкевича, и литературы ГДР — «Актовый зал» Г. Канта, «Оле Бинкоп» Э. Штритматтера и др.

Новый облик приобрела в последние годы проза о деревне. Она раскрывает влияние социалистических преобразований на судьбы крестьян (роман «Святой Михал» чешского прозаика Я. Козака, романы польского писателя Ю. Кавальца). Большое место в литературе социалистических стран занимают произведения, посвященные рабочему классу. Не теряет своей актуальности и тематика второй мировой войны. В Югославии неизменной популярностью пользуются произведения М. Лалича, Ю. Франичевича-Плочара, Б. Чопича о движении Сопротивления в годы второй мировой войны.

Большое разнообразие форм и жанров характеризует и современную поэзию европейских социалистических стран. В лучших ее произведениях необычайно ярко выражено гуманистическое начало, для нее характерно внимание к личности, к духовному миру современника. Таковы произведения чехословацкого поэта В. Завады, польского поэта Т. Ружевича, югославской поэтессы Д. Максимович, болгарского поэта Л. Левчева.

После победы народной революции и образования КНР появляются произведения о социалистическом строительстве и воспитании нового человека.

Жизнь рабочих и крестьян, героизм народа, руководимого коммунистами, — общая тема созданных в 50-х гг. романов: «Деревня Саньливань» Чжао Шули, «Стальной поток» Чжоу Либо, рассказов Ли Чжуня, очерков Вэй Вэя и др.

В настоящее время известные китайские литераторы: Ван Мэн, Лю Синьу, Ю Биньянь, Шао Хуа, Хань Шаогун, Фэн Цзицай и другие — неприкрашенно отражают жизнь народа и страны.

Переводятся и переиздаются в Китае произведения русской классической и советской литературы.

Развитие литературы Монгольской Народной Республики в последние десятилетия тесно связано со строительством социализма в стране. Большое значение для монгольской литературы имеет многолетняя дружба монгольских и советских писателей. Заметные успехи проявились в поэзии (в творчестве Б. Явуухулана), а затем в прозе.

Литература Социалистической Республики Вьетнам тесно связана с многолетней героической борьбой народа против японских захватчиков, французских колонизаторов, американских агрессоров. Таковы повесть Нгуен Динь Тхи «Вперед, в атаку!», повесть Нгуен Нгаука «Страна поднимается», взволнованные патриотические стихи многих вьетнамских поэтов.

Литература Лаоса, как и Вьетнама, развивалась длительное время в обстановке освободительных антиимпериалистических войн, и поэтому в центре многих произведений стоят героические характеры: образы воинов, партизан. В Кампучии в последние годы идет работа над восстановлением и сохранением исторического наследия и дальнейшего развития кампучийской литературы.

Современные писатели Корейской Народно-Демократической Республики посвящают свое творчество строительству новой жизни, мирному созидательному труду (романы «В огне испытаний» Юн Се Джуна, «Новая весна в Соккэуле» Чхон Себона). Созданы крупные исторические полотна — «Река Туманган» Ли Гиёна, «История тайги» Пак Се Ена, «Молодая гвардия» Им Чхун Чху и др. Во многих произведениях звучит грозное обвинение империализму (романы «Прифронтовая зона» Ким Джэ Гю, «Звезды подземелья» Пен Хи Гына).

Победа Кубинской революции открыла широкие возможности для развития народной литературы Кубы. Важная роль в создании нового, социалистического искусства принадлежит поэтам Н. Гильену, Ф. Хамису, Р. Фернандесу Ретамаре, А. Альваресу Бараганьо; прозаикам Х. Пунга Солер, М. Кофиньо, Х. Травьесо, С. Киньонес, Э. Сирулес.

Каждая из литератур социалистических стран отличается своей спецификой, обусловленной национальными особенностями и культурными традициями той или иной страны. Вместе с тем их объединяют многие общие черты, порождаемые близостью общественно-социального уклада социалистических стран и общностью мировоззренческих позиций писателей. Служение задачам построения социалистического общества и воспитания социалистического человека — вот что характеризует литературу социалистических стран.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Литературное произведение — форма существования литературы как искусства слова. Что же делает его художественным?

Мы всегда ощущаем особую жизненную конкретность литературного произведения. Оно всегда связано с реальной действительностью и в то же время не тождественна ей, является ее изображением, претворением, художественным отражением. Но отражением «в форме жизни», отражением таким, которое не просто рассказывает про жизнь, но само предстает как особая жизнь.

«Искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир», — писал В. Г. Белинский. Здесь великолепно уловлена динамика содержания художественного произведения. Чтобы «повторить» неповторимый в своем развитии и постоянном самообновлении мир, его надо «как бы вновь создать», воспроизвести такое индивидуальное явление, которое, не будучи тождественным реальной действительности, в то же время с полнотой выразит ее глубинную сущность и ценность жизни.

Жизнь — это не только материальная действительность, но и жизнь человеческого духа, это не только то, что есть, что реализовалось в действительности, но и то, что было и будет, и то, что «возможно в силу вероятности или необходимости» (Аристотель). «Овладеть всем миром и найти ему выражение» — такова сверхзадача художника, по прекрасному определению И. В. Гёте. Потому и размышления о природе произведения искусства неразрывно связаны с глубочайшим философским вопросом о том, что такое «весь мир», представляет ли он собою единство и целостность и можно ли «найти ему выражение», воссоздать его в конкретном индивидуальном явлении.

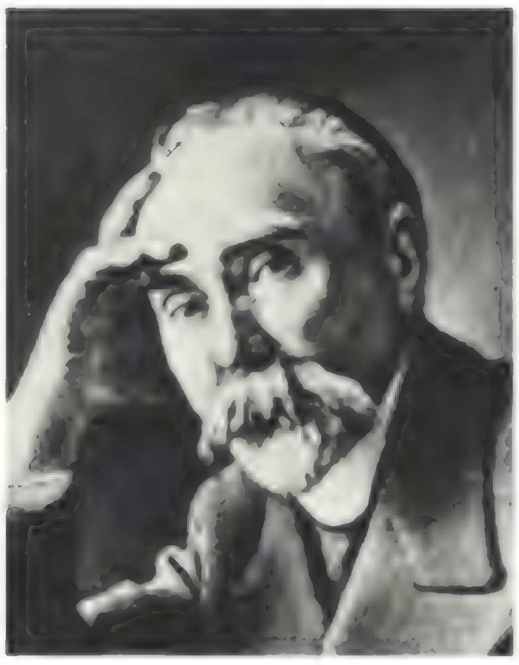
Утверждениям философов-идеалистов о хаотической разорванности бытия, глобальной разобщенности мира и человека последовательно противостоит фундаментальное положение марксистско-ленинской философии: мир представляет собою объективно существующее, бесконечное, исторически развивающееся единое «связное целое» (Ф. Энгельс). Единство мира проявляется через свою противоположность: через бесконечное многообразие различных явлений жизни, видов и форм человеческой деятельности. Тем острее становится необходимость видеть и чувствовать связь разных сторон этого огромного жизненного целого. Именно такой непосредственно воспринимаемой целостностью и предстает человеческая жизнь в произведении искусства. Оно показывает человека, по словам Л. Н. Толстого, «во всем богатстве отношений ко всем сторонам жизни», воплощает связь времен и пространства, личностей и народов, исторических эпох и культур.

Произведение, чтобы реально существовать, должно быть создано автором и воспринято читателем. И опять-таки это не просто разные, внешне обоснованные, обособленные, внутренне взаимосвязанные процессы. В истинно художественном произведении «воспринимающий до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем-либо другим, а им самим» (Л. Н. Толстой). Автор же выступает здесь, как писал М. М. Пришвин, в роли «убедителя, заставляющего и на море, и на луну смотреть собственным личным глазом, отчего каждый, будучи личностью неповторимой, являясь в мир единственный раз, привносил бы в мировое хранилище человеческого сознания, в культуру что-нибудь от себя самого». Жизнь произведения осуществляется лишь на основе гармонии автора и читателя — такой гармонии, которая непосредственно убеждает, что «каждый человек может чувствовать себя равноценным всем другим и всякому другому» (М. Горький).

Произведение представляет собой внутреннее, взаимопроникающее единство содержания и формы. «Стихи живые сами говорят. И не о чем-то говорят, а что-то», — писал С. Я. Маршак. Действительно, очень важно осознавать это различие и не сводить содержание литературного произведения к тому, о чем в нем рассказывается. Содержание — это органическое единство отображения, осмысления и оценки действительности, причем мысли и оценки в художественных произведениях не существуют обособленно, но пронизывают изображаемые события, переживания, действия и живут только в художественном слове — единственно возможной форме воплощения данного жизненного содержания.

Предмет реальной действительности, его осмысление и оценка превращаются в содержание литературного произведения, лишь внутренне объединяясь и воплощаясь в художественной форме. Также и любое слово, любое речевое средство оказывается художественно значимым лишь тогда, когда оно

ГЕОРГИЙ ВАЛЕНТИНОВИЧ ПЛЕХАНОВ (1856—1918)



Г. В. Плеханов — деятель российского и международного социал-демократического движения, философ, пропагандист марксизма. Один из основателей РСДРП. Великой заслугой Г. В. Плеханова является создание систематической марксистской эстетики и литературной критики. Среди наиболее известных его трудов — работы по происхождению искусства («Письма без адреса»), по социологии искусства («Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социологии», «Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Искусство и общественная жизнь»), по истории литературно-критической и эстетической мысли («Судьбы русской критики»), статьи о Чернышевском, Герцене, Белинском, Добролюбове, незавершенная «История русской общественной мысли», над которой Плеханов трудился в последние годы жизни. Перу выдающегося критика принадлежат многие статьи о русской и зарубежной литературе, в том числе об Г. И. Успенском, Т. Г. Шевченко, Н. А. Некрасове, Л. Н. Толстом.

Энциклопедическая широта познаний Плеханова в области эстетики, теории и истории литературы и искусства, критики и публицистики — как отечественных, так и зарубежных, глубокое овладение диалектико-материалистическим методом, мастерское умение приложить его принципы к осмыслению истории литературы и эстетической мысли, не игнорируя специфики искусства и художественного творчества и не упрощая проблем его исторического становления и развития, — все это определило значение трудов Плеханова.

Углубленное исследование русской и зарубежной литературы, истории эстетической мысли и литературной критики с точки зрения марксизма позволило Плеханову прийти к открытию законов исторического развития искусства, имеющих непреходящее значение для литературоведения и искусствознания. Так, отмечая (вслед за И. В. Гёте), что все реакционные эпохи склонны к субъективизму, Плеханов сделал вывод, что склонность к искусству для искусства («чистому искусству») возникает там, где существует «безнадежный разлад между художниками и окружающей их общественной средой». Там же, где «чувство разлада с господствующим порядком дополняется сочувствием к новому обществу, сложившемуся в недрах старого и готовящемуся заменить его собой», появляется отчетливо выраженное общественное содержание произведений искусства. Наконец, «так называемый утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда ее сопровождающую радостную готовность участвовать в общественных битвах, возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством». Соответственно в периоды общественного подъема критика, литературоведение и даже эстетика проникаются общественно-политическим пафосом и обретают открыто публицистический характер; в периоды же общественного упадка изучение искусства выливается в формы подчеркнуто объективистские или подчеркнуто субъективистские (художественно-эссеистские), равно оторванные от интересов политической борьбы и общественной активности. Сам исторически определенный идеал красоты, господствующий или получающий массовое распространение в обществе на том или ином этапе его становления и развития, в значительной степени коренится в исторических условиях возникновения и существования этого общества или данного класса. Таким образом, Плеханов выявил закономерные связи истории искусства с развитием общественной жизни.

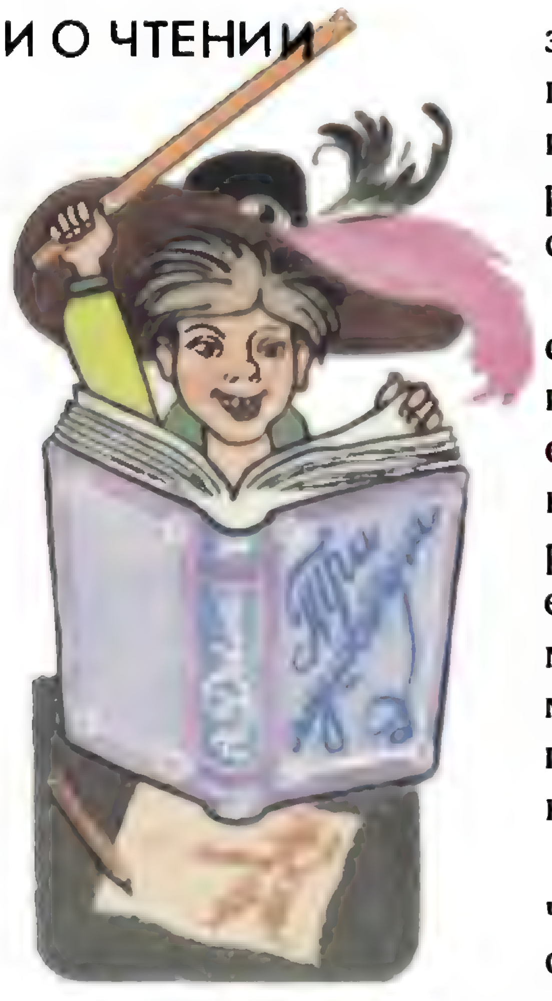
Читальный зал Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.

перестает быть просто информацией, когда внешние по отношению к нему жизненные явления становятся его внутренним содержанием, когда слово о жизни преображается в жизнь, запечатленную в литературном произведении как словесно-художественном целом.

Из сказанного ясно, что художественная форма литературного произведения — это не просто «техника». «Что такое отделывать лирическое стихотворение... доводить форму до возможного для нее изящества? — писал Я. И. Полонский. — Это, поверьте, не что иное, как отделывать и доводить до возможного в человеческой природе изящества свое собственное, то или иное чувство... Трудиться над стихом для поэта то же, что трудиться над душою своей». Труд над осмыслением окружающей и своей собственной жизни, над «душою своей», и труд над построением литературного произведения — это для настоящего писателя не три разных вида деятельности, а единый творческий процесс.

Л. Н. Толстой хвалил стихи А. А. Фета за то, что они «роженые». А В. В. Маяковский назвал свою статью «Как делать стихи?». Мы понимаем и противоположность, и частичную справедливость этих характеристик. Если художественные произведения и «рождаются», то все же не совсем так, как рождается человек. А из статьи В. В. Маяковского даже при всех ее полемических преувеличениях все же вполне ясно, что стихи «делают» совсем не так, как делают вещи на

РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ О КНИГЕ И О ЧТЕНИИ



Что значит чтение в жизни писателя, прекрасно выразили многие русские классики.

«Книги мы покупаем и не жалеем за них денег, — писал Н. В. Гоголь, — потому что их требует душа и они идут ей во внутреннюю пользу, которой не может видеть никто из посторонних».

Он же делился с С. П. Шевыревым своими книжными горестями в письме из Дюссельдорфа: «Иногда мне бывает так нужна какая-нибудь книга, которую именно требует душа и которая, к сожалению, часто русская, что если бы какой-нибудь плут узнал мою нужду и представил ее в ту же минуту, он бы мог взять у меня в обмен половину экземпляров моих сочинений...»

А. И. Герцен, задаваясь после окончания университета в 1833 г. вопросом «Что же я буду делать?», отвечал: «Вначале читать, читать, гулять, гулять...» А оказавшись в ссылке, писал из Владимира: «надобно теперь запастись на год дровами, огурцами, идеями и книгами», объясняя чуть позднее: «...одно из мощнейших средств для нас чтение».

Поэт И. С. Никитин мечтательно восклицал: «Ах, если бы сутки состояли из 48 часов, — сколько бы можно было прочитать хорошего!»

«Я не могу представить себе эту жизнь без шахмат, книг и охоты», — сообщал из Ясной Поляны Л. Н. Толстой.

«Я думаю, — предполагал А. П. Чехов, — что если бы мне прожить еще 40 лет и во все эти сорок лет читать, читать и читать и учиться писать талантливо, т. е. коротко, то через 40 лет я выпалил бы во всех вас из такой большой пушки, что задрожали бы небеса».

конвейерном, поточном производстве. В литературном произведении всегда существует это противоречие организованности («сделанности») и органичности («рожденности»), а высочайшие художественные достижения характеризуются особо гармоническим его разрешением. Вспомним, например, стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...», четкое построение которого становится совершенно естественным выражением высокого человеческого чувства — самоотверженной любви.

Искусственно созданное словесно-художественное высказывание преображается в органически жизненное целое, каждый элемент которого необходим, незаменим и жизненно значим. И понять, что перед нами художественное произведение, — это прежде всего значит понять и почувствовать, что оно может быть только таким, как оно есть: и в целом, и в каждой своей частице.

Жизнь, содержащаяся внутри произведения, как малая вселенная, отражает и проявляет в себе вселенную, полноту человеческой жизни, всю целостность бытия. И встреча автора и читателя в художественном мире литературного произведения становится поэтому ничем не заменимой формой приобщения к этому большому миру, воспитания подлинной человечности, формирования целостной, всесторонне развитой личности.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Литературный процесс — историческое движение национальной и мировой литературы, развивающейся в сложных связях и взаимодействиях. Литературный процесс — это одновременно история накопления эстетических, духовно-нравственных ценностей, непрямолинейного, однако неуклонного расширения гуманистических концепций. До определенного времени литературный процесс носит относительно замкнутый, национальный характер; в буржуазную эпоху, с развитием экономических и культурных связей, «...из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 4. С. 428).

Исследование литературного процесса предполагает постановку и решение многих сложных, комплексных проблем, главной из которых является выяснение закономерностей перехода одних поэтических идей и форм в другие, старых в новые, влекущего смену стилей, литературных направлений, течений, методов, школ и пр. Что изменяется в содержательной форме литературы, отражающей жизненный сдвиг, новую историческую ситуацию?

Писатели включаются в литературный процесс новыми художественными открытиями, изменяющими принципы изучения человека и мира. Эти открытия совершаются не на пустом месте. Писатель непременно опирается на традиции как ближайших, так и отдаленных предшественников, участников литературного процесса отечественной и зарубежных литератур, в той или иной форме используя весь опыт, накопленный в художественном развитии человечества. Можно сказать, что литературный процесс есть борьба художественных идей, новых со старыми, несущая в себе память о старых, побежденных. Каждое литературное направление (течение) выдвигает своих вождей и теоретиков, заявляющих о новых творческих принципах и опровергающих старые, как исчерпанные литературным развитием.

Так, в XVII в. во Франции были провозглашены принципы *классицизма,* установлены жесткие правила «поэтического искусства» в противовес своеволию поэтов и драматургов *барокко.* Но в начале XIX в. романтики резко выступили против всяческих норм и правил классицизма, заявив, что правила — это костыли и гений в них не нуждается (см. *Романтизм*). Вскоре реалисты отвергли субъективизм романтиков, выдвинув требование объективного, правдивого изображения жизни.

Но и внутри одной школы (направления, течения) происходит смена этапов. «Так, например, в русском классицизме роль зачинателя играл Кантемир, творчество которого закончилось в самом начале 40-х гг. XVIII в. В творчестве М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского классицизм получает наиболее полное и широкое развитие в конце первой и в начале второй половины века, и, наконец, в творчестве Г. Р. Державина, переходящем уже в начало XIX в., классицизм получает свое завершение и перестает существовать как определенное литературное течение». «Смена этапов классицизма определялась сближением литературы с реальностью» (Л. И. Тимофеев).

Еще более сложную картину являет собой эволюция критического реализма в русской литературе XIX в.: А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов. Речь идет не просто о разных художественных индивидуальностях: меняется, углубляется характер самого реализма, познания человека и мира. «Натуральная школа», выступившая против романтизма и создавшая шедевры реалистического искусства, уже во второй половине века воспринимается как некий канон, сковывающий литературное развитие. Углубление психологического анализа у Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского обозначило новый этап реализма в сравнении с «натуральной школой».

Следует при этом подчеркнуть, что в отличие от развития техники в истории искусства и литературы новые художественные открытия не зачеркивают старых. Во-первых, потому, что великие произведения, созданные на основе «старых» принципов человековедения, продолжают жить в новых читательских поколениях. Во-вторых, потому, что сами эти «старые» принципы находят жизнь в новые эпохи. Например, фольклор в «Тихом Доне» М. А. Шолохова или принципы просветителей XVIII в. (см. *Просвещение*) в драматургии немецкого писателя социалистического реализма Б. Брехта.

И наконец, в-третьих: даже когда опыт предшественников в резкой полемике отвергается, писатель все же впитывает в себя какую-то часть этого опыта. Так, завоевания психологического реализма XIX в. (Стендаля, Достоевского, Л. Толстого) были подготовлены романтиками (см. *Романтизм*), их пристальным вниманием к личности и ее переживаниям. В новых открытиях как бы живет память о прежних.

Важную роль для понимания литератур-

ЧЕХОВ ПРЕДОСТЕРЕГАЕТ КРИТИКОВ

В октябре 1886 г. А. П. Чехов опубликовал в газете «Новое время» рассказ «Тина» и вскоре послал его детской писательнице М. В. Киселевой, заметив шутя: «Посылаемый фельетон дал мне 115 рублей».

Киселевой рассказ не понравился. «Написан он хорошо... — откликнулась она, — большая часть публики прочтет с интересом и скажет: «Бойко пишет этот Чехов, молодец! Может быть, Вас удовлетворят и 115 р. и эти отзывы, но мне лично досадно, что писатель *Вашего сорта,* т. е. не обделенный от бога, показывает мне только одну «навозную кучу». (...) С какой благодарностью относишься к тому же писателю, который, проводя нас через всю вонь навозной кучи, вдруг вытащит оттуда жемчужное зерно. Вы не близоруки и отлично способны найти это зерно — зачем же тогда только одна куча? Дайте мне зерно, чтобы в моей памяти стушевалась грязь обстановки... (...) Будь я редактором — я, для Вашей же пользы, вернула бы Вам этот фельетон».

Чехова письмо задело за живое. И благодаря этому мы получили возможность познакомиться с взглядами писателя на задачи художественной литературы и с его отношением к характеру критических оценок.

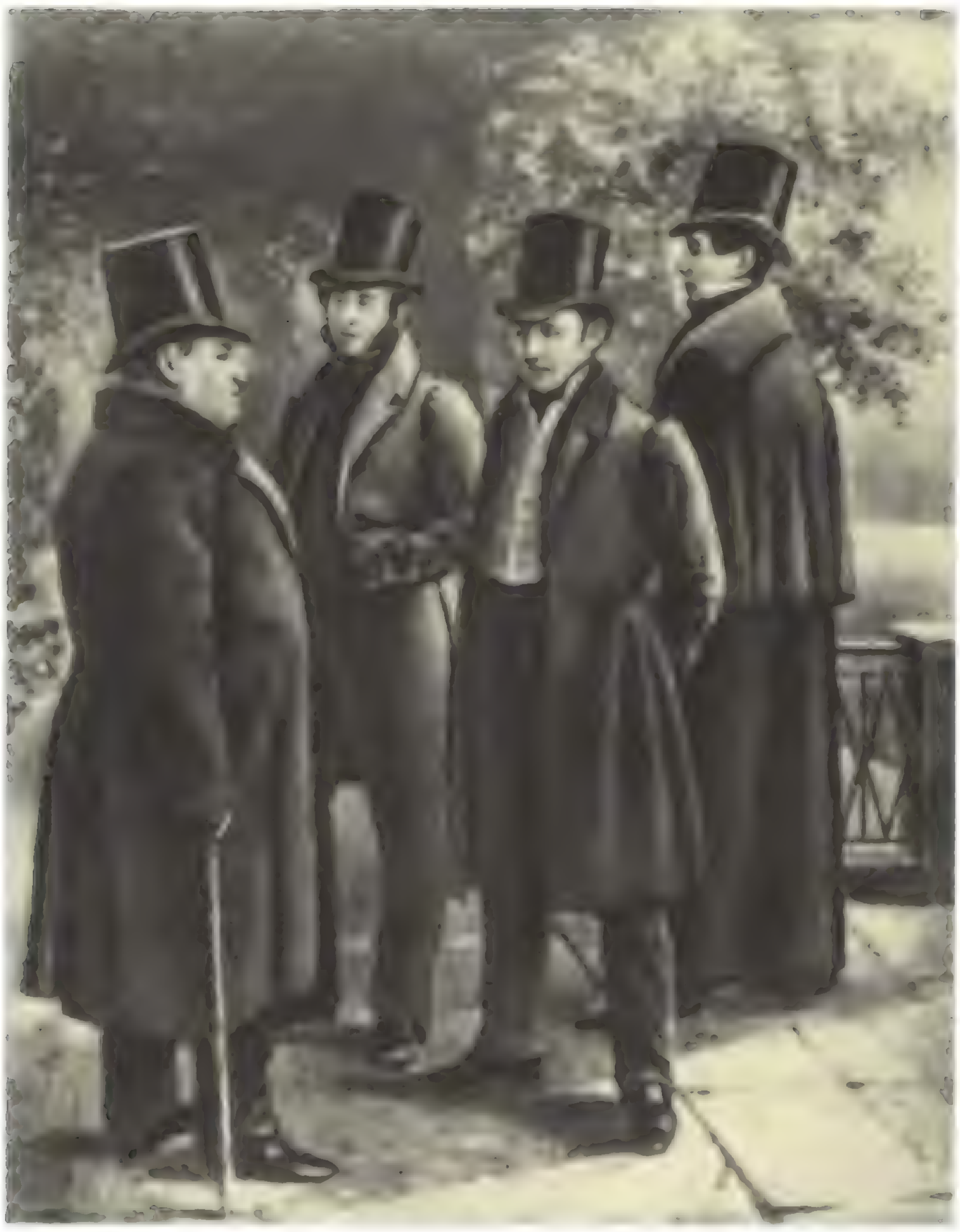
«...Я спешу отмстить за «Тину», — пишет он Киселевой. — Берегитесь... (...) Думать... что на обязанности литературы лежит выкапывать из кучи негодяев «зерно» — значит отрицать самое литературу. Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная. Суживать ее функции такою специальностью, как добывание «зерен», так же для нее смертельно, как если бы Вы заставили Левитана рисовать дерево, приказав ему не трогать грязной коры и пожелтевшей листвы. Я согласен, «зерно» — хорошая штука, но ведь литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью; взявшись за гуж, он не должен говорить, что не дюж, и, как ему ни жутко, он обязан бороть свою брезгливость, марать свое воображение грязью жизни...»

По поводу же реплики Киселевой о том, что «будь она редактором», то вернула бы Чехову рассказ, он с горечью замечал:

«Плачевна была бы судьба литературы (большой и мелкой), если бы ее отдали на произвол личных взглядов. (...) Вы вот желали бы, чтобы я потерпел убытку на 115 рублей и чтобы редактор учинил мне конфуз. Другие, в том числе и Ваш отец, в восторге от рассказа. Четвертые шлют Суворину ругательные письма... Кто же прав? Кто истинный судья?»

Попав сам в положение критика, разбирая недостатки присланного ему Л. А. Авиловой рассказа, Чехов после заключительного замечания: «Ваши герои как-то ужасно спешат. Выкиньте слова «идеал» и «порыв». Ну их!», тонко почувствовав повелительность тона, добавил крылатую фразу-предостережение: «Когда критикуешь чужое, то чувствуешь себя генералом».

Крылов, Пушкин, Жуковский и Гнедич в Летнем саду. Художник Г. Чернецов.



ного процесса играет изучение влияний зарубежных литератур на литературный процесс отечественной (например, значение Дж. Г. Байрона или И. Ф. Шиллера для развития литературы в России) и отечественной литературы на зарубежные (Толстой, Достоевский, Чехов, М. Горький в литературах мира).

Весьма наглядно литературный процесс раскрывается в истории разных жанров. Так, если рассматривать в европейских масштабах развитие романа, то можно проследить смену художественных методов и направлений (течений). Например, роман М. Сервантеса «Дон Кихот» характерен для эпохи Возрождения, «Робинзон Крузо» Д. Дефо — для века Просвещения, «Собор Парижской богоматери» В. Гюго — для эпохи романтизма, романы Стендаля, О. де Бальзака, Ч. Диккенса, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, Н. Г. Чернышевского представляют критический реализм XIX в. И совершенно новый этап (и новые типы) романа выдвигает литература социалистического реализма: «Тихий Дон» М. А. Шолохова или «Седьмой крест» А. Зегерс, «Коммунисты» Л. Арагона. Здесь существенно подчеркнуть, что литературный процесс в разных странах проходит сходные этапы и развитие жанра, метода, стиля отражает эти этапы.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И КРИТИКА В РОССИИ XVIII—XX ВВ.

Первой литературоведческой работой, написанной на русском языке, было «Рассуждение о оде вообще» (1734) В. К. Тредиаковского.

Это, однако, не значит, что ранее теоретическая мысль и историко-литературные представления обходили Россию стороной. Достаточно вспомнить автора «Слова о полку Игореве», который говорил о двух способах творчества: «по замышлению Бояна» и «по былинам нашего времени», — показывая тем самым, что теоретические обобщения русичи умели делать в XII в., или Епифания Премудрого (ум. ок. 1420), обратившего внимание на нравственную сторону литературной деятельности: «Никто не достоин писать, у кого нечисты внутренние помыслы...» С конца XVI в. развивается у нас *стиховедение* — учение о «художестве стихотворном» (Л. Зизаний, М. Смотрицкий). В первой половине XVII в. появляются риторики — систематические курсы науки об ораторском искусстве, прозаическом слове, красноречии (Макарий, Иван Козырев). Активна отечественная теоретическая мысль в первые десятилетия XVIII в. Создаются новые риторики как на латинском (Феофан Прокопович, Стефан Яворский), так и на русском (Косьма Святогорец) языках, формируются уже во многом близкие нам понятия об искусстве и творчестве. В «Поэтике» (1705) Феофана Прокоповича, написанной на латинском языке, развивалась «классическая» теория литературы, подробно говорилось о происхождении, специфике и необходимости самой поэзии, ее предмете и назначении, раскрывалась сущность поэтических родов и видов (см. *Роды и виды литературы*). Определенную роль в развитии литературных воззрений россиян сыграли «Поэтика» («Ключ поэтический», 1732) Феофилакта Кветницкого и «Риторика» (1733—1734) Порфирия Крайского, также написанные на латинском языке. Эти курсы читались в Московской славяно-греко-латинской академии, одним из слушателей которых был М. В. Ломоносов.

Теоретический и методологический опыт авторов поэтик и риторик был творчески усвоен В. К. Тредиаковским и воплощен в его «Рассуждении о оде вообще», которое у нас явилось первым национальным исследованием уже собственно конкретной литературоведческой проблемы. Здесь как бы сплавилась воедино нацеленная на один предмет отечественная теоретико-литературная, историко-литературная и литературно-критическая мысль. Путь к формированию русской науки о литературе был открыт.

Начался он с освоения западноевропейских литературных понятий и их «перевода» на русский язык (А. Д. Кантемир, В. К. Тредиаковский), а завершился созданием оригинального учения о литературно-художественном развитии, в основе которого лежало представление о борьбе и смене литературных направлений (Полевой Кс. А. О направлениях и партиях в литературе, 1833).

Введением в теорию отечественной «изящной словесности» становится «Краткое руководство к красноречию» (1748) М. В. Ломоносова; творческие достижения наших поэтов получают обобщение в «Правилах пиитических в пользу юношества» (1774) А. Д. Байбакова; разработку теоретических основ художественной прозы начинает В. С. Подшивалов «Сокращенным курсом российского слога» (1796).

Историческое познание русской литературы открывает исследование Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), продолженное затем «Рассуждением о российском стихотворстве» (1772) М. М. Хераскова и статьей Н. М. Карамзина «Несколько слов о русской литературе» (1797). Утверждается хронологический метод изучения литературных явлений, возникают первые периодизации истории отечественной литературы. Получает признание «словарная форма» историко-литературного познания, вершинным достижением которой в XVIII в. явится «Опыт исторического словаря о российских писателях» (1772) Н. И. Новикóва.

Важную роль в развитии русского литературоведения сыграли открытие и публикация в 1800 г. «Слова о полку Игореве». Оно обозначило исторические дали отечественной художественной культуры, показало, что наша словесность является одной из древнейших в Европе, что произведения древнерусских писателей находятся в ряду виднейших памятников мировой литературы.

Продолжался процесс систематизации теоретических знаний о литературе (И. С. Рижский, Н. М. Яновский, А. Я. Галинковский, Я. В. Толмачев), где наиболее примечательными были «Основания российской словесности» (1807) А. С. Никольского, «Курс российской словесности для девиц» (1812) И. М. Левитского и трехтомный «Словарь древней и новой поэзии» (1821) Н. Ф. Остолопова. Постепенно центр теоретических исканий перемещается в сферу литературно-художественной критики, а форма журнальных выступлений на какое-то время станет даже ведущей и для литературоведения.

В 1810-е гг. лицо русской критики определяли статьи В. А. Жуковского, «рассуждения» и «речи» А. Ф. Мерзлякова, годичные «обозрения» Н. И. Греча. Необычайно активна наша критическая мысль в первой половине 1820-х гг. Это было время наивысшего подъема революционного декабристского движения, время решительной смены литературных вкусов и мнений и утверждения у нас передовой литературной теории — теории романтизма, в основе которой лежало положение о свободе творчества, независимости вдохновения, национальной самобытности и народности искусства. Критерий народности (см. *Народность литературы)* становится главным в оценке достоинства произведений, определяя характер отечественной романтической критики, где тон задают критики-декабристы А. А. Бестужев-Марлинский, В. К. Кюхельбекер, К. Ф. Рылеев и близкие их окружению литераторы П. А. Вяземский, О. М. Сомов, В. Ф. Одоевский. К этому времени относятся и первые критические выступления А. С. Пушкина.

Знамя борьбы за самобытность и народность литературы, поднятое критиками-декабристами, подхватил Н. А. Полевой — «богатырь журналистики», по выражению В. Г. Белинского. Ценность творчества любого писателя Полевой поставил в прямую зависимость от степени народности его произведений, выражения в них национально-народного духа. Полевой был первым среди критиков, которые считали своей обязанностью «обличение невежества, похвалу уму и познаниям» и судили о книгах, «не заботясь о ранге и звании» их авторов.

Новый этап в истории отечественного литературоведения и критики открыла деятельность *В. Г. Белинского,* на долю которого выпала историческая миссия — подытожить сделанное нашими писателями в XVIII — первой трети XIX вв., теоретически обобщить и оценить достигнутое русской литературой, наметить перспективы ее дальнейшего развития.

Он указал нашей литературе единственно верный и плодотворный путь — сближение с повседневной жизнью, реальной действительностью, что получило творческое воплощение в произведениях писателей «натуральной школы» — первой национальной, уже собственно русской школы художественного познания. Белинский закладывает основы революционно-демократической критики — самой передовой для того времени, которая формировалась в ожесточенной и бескомпромиссной борьбе с критикой открыто реакционной (Ф. В. Булгарин, О. И. Сенковский, Н. И. Греч) и консервативно-охранительной, «официально — как тогда говорили, народной» (С. П. Шевырев, М. П. Погодин).

Тяжело сказались на литературоведении и критике годы «мрачного семилетия» николаевской реакции (1848—1855), когда любое несогласие с правительственной точкой зрения считалось революционным, крамольным и нещадно преследовалось. В это время лишь критики-славянофилы (А. С. Хомяков, И. В. Киреевский, К. С. Аксаков, И. С. Аксаков, Ю. Ф. Самарин) открыто поддерживают идею народности литературы. Призывая главным героем произведений сделать крестьянина — кормильца земли русской, они способствуют становлению у нас «крестьянского направления», обозначенного «Записками охотника» И. С. Тургенева.

Однако решающую роль в литературном развитии тех лет, в формировании новых теоретических воззрений, и прежде всего теории реализма (см. *Реализм*), учения об активном воздействии жизни на искусство и искусства на жизнь, сыграли Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев — «революционеры 61-го года» (слова В. И. Ленина). Разработанные ими принципы «реальной критики» значительно расширили представление о предмете и границах, возможностях и эффективности литературно-критического познания, общественной функции самих критиков. Продолжая и развивая традиции Белинского, они убедительно показали, что движение мысли в критике не только приготовляет новое искусство, но и формирует новое общественное мнение, новые представления о человеке, его месте в жизни, назначении и поведении.

Замечательным критиком был М. Е. Салтыков-Щедрин, до конца своих дней остававшийся верным революционно-демократическим принципам анализа и оценки литературных явлений, чего (за исключением Н. В. Шелгунова) не сумели полностью сохранить другие демократически настроенные критики, считавшие себя продолжателями дела Чернышевского и Добролюбова

РУССКИЕ ПОЭТЫ XX В. КАК КРИТИКИ

И. Ф. Анненский

В. Я. Брюсов

Одна из характерных черт всего мирового искусства XX в. — стремление к размышлению над собственной природой. Особенно отчетливо это выразилось в литературе, где писатели все чаще и чаще становились одновременно и специалистами-литературоведами. Отдельные статьи, эстетические трактовки писались, конечно, и в прошлом, но серьезно заниматься теорией и историей литературы в категориях науки писатели начали только в XX в.

В русской литературе этот процесс начался творчеством четырех крупнейших поэтов, ставших одновременно историками и теоретиками литературы: Валерия Яковлевича Брюсова (1873—1924), Александра Александровича Блока (1880—1921), Андрея Белого (настоящие имя и фамилия Борис Николаевич Бугаев, 1880—1934) и Иннокентия Федоровича Анненского (1855—1909).

В их литературоведческих работах совершенно отчетливо заметны три главных направления. Во-первых, это открытие для своего времени забытых поэтов-предшественников. К концу XIX в. изучение литературы уже отлилось в застывшие формы, где писателям «второго» ряда места не находилось. Их постепенно забывали. Резко отталкиваясь от литературы своего времени, поэты-символисты (см. *Символизм*) — а все четверо были в той или иной степени связаны с этим направлением — искали себе поддержки в поэзии вчерашнего и позавчерашнего дня. Поэтому В. Я. Брюсов всегда пропагандировал поэзию Ф. И. Тютчева. Стихи «последнего романтика» А. А. Григорьева собрал и переиздал А. А. Блок. А. Белый настойчиво вводил в первый ряд русских поэтов Е. А. Баратынского. Осознание значимости этих фигур для русской поэзии постепенно начало менять карту ее истории. Оказывалось, что многое в традиционной истории литературы можно и нужно переосмыслить, что и сделали, уже с профессиональных позиций, литературоведы 20-х гг.

Второй важнейшей сферой интересов этих поэтов были проблемы стиховедения. Открытый А. Белым закон несовпадения метра и ритма (см. *Стихосложение*) сдвинул изучение русского стиха с мертвой точки, а впервые примененные им статистические подсчеты положили начало точным

(М. А. Антонович, В. А. Зайцев, Г. З. Елисеев).

Революционно-демократической критике противостояла критика «эстетическая», или «артистическая», представители которой (А. *В. Дружинин,* В. П. Боткин, П. В. Анненков, С. С. Дудышкин) считали, что искусство ценно само по себе как искусство, а не характером своего отношения к действительности, что писатели не должны касаться общественных вопросов, затрагивать социальные проблемы, их назначение — разрабатывать вечные темы любви, красоты, добра. Стараясь увести искусство от жизни, «эстетическая» критика в то же время заостряла внимание на художественной стороне произведений, их форме, «артистизме» творчества, что объективно содействовало повышению общего уровня профессионального мастерства писателей.

С «почвеннических» позиций, т. е. считая необходимым сближение «просвещенного общества» с жизнью простого народа, с «национальной почвой», видя в этом основание для будущего социального и духовного развития России, оценивали современную им русскую литературу Ф. М. Достоевский и Н. Н. Страхов. Эти идеалы разделял и *А. А. Григорьев.*

Постановка критикой проблемы народности литературы, острота ее в период революционного подъема конца 50-х — начала 60-х гг. XIX в. не могли не сказаться и на движении отечественной литературоведческой мысли: ее внимание также обращается на решение этой важнейшей художественной и идеологической проблемы времени. Возникает мифологическая школа, представители которой (Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, П. Н. Рыбников, О. Ф. Миллер, А. А. Котляревский) исследуют истоки самобытности русского народа, его взглядов на жизнь, природу, окружающий мир, обращаясь к произведениям поэтического творчества самого народа.

Название «мифологическая» школа получила потому, что в своих высказываниях опиралась на учение о мифе и мифологии как первооснове умственной, а затем и художественной, поэтической деятельности первобытного, доисторического человека. Это учение было разработано в 20—30-е гг. XIX в. немецкими филологами братьями В. и Я. Гримм.

методам исследования.

А книга В. Я. Брюсова «Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам» (1918) и до сих пор полезна всем стиховедам, поскольку в ней даже самые редкие стихотворные формы проиллюстрированы его собственными стихами.

Наконец, третьим направлением стала история литературы: очерки историко-литературного процесса, статьи об известных писателях, об отдельных произведениях.

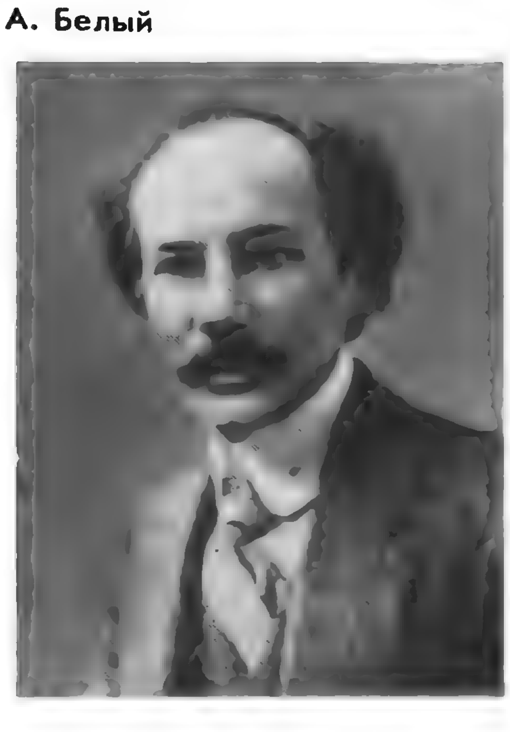
В центре внимания стояло творчество А. С. Пушкина. Брюсов начал им заниматься еще в конце XIX в., когда работал в редакции журнала «Русский архив», и продолжал занятия до конца жизни. Первый том Полного собрания сочинений Пушкина, им изданный, вызвал серьезную критику профессионалов, но уже сама попытка свидетельствует о серьезности, с которой Брюсов подходил к этой работе. А уж без статей, собранных в книге «Мой Пушкин», вряд ли можно представить себе серьезное изучение пушкинского творчества.

Результаты многолетних исследований пушкинской поэзии вылились у Белого в книгу «Ритм как диалектика и «Медный всадник» (1929), где слились воедино стиховедческие штудии и интерпретация пушкинского текста. Вдохновенная речь Блока «О назначении поэта» была произнесена на собрании, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина. Участвовал Блок и в одном из лучших для начала века собраний сочинений Пушкина, изданном под редакцией С. А. Венгерова. Писал о Пушкине и Анненский, хотя его интересы были больше направлены в область русской прозы XIX в.: Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев... Две его «Книги отражений» — это уникальные по методу произведения, где индивидуальное мнение, не претендующее на объективность, приобретало неотразимую художественную убедительность.

Далеко не все положения, высказанные поэтами начала нашего века о проблемах литературы, являются бесспорными. Но не учитывать их нельзя и тем, кто изучает русскую литературу, и тем, кто занят исследованием творчества Брюсова, Блока, Белого, Анненского.

А. А. Блок

А. Белый



Исходным для формирования у нас школы становится положение, сформулированное Ф. И. Буслаевым: «Самая мифология есть не иное что, как народное сознание природы и духа, выразившееся в определенных образах...» А одним из самых замечательных исследований в русле этой школы, не утратившим своего значения до нашего времени, был трехтомный труд А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов» (1865—1869).

Исследовательский опыт литературоведов-мифологов показал, что памятники народного творчества дают богатую информацию о быте, духовной и нравственной жизни не только «доисторического», но и «исторического» человека. Аналогичный подход к искусству нового времени позволил открыть, как писал французский философ И. Тэн, что «литературное произведение не есть простая игра воображения, самородный каприз, родившийся в горячей голове, но снимок с окружающих нравов и признак известного состояния умов. Отсюда заключили, что возможно по литературным памятникам узнать, как чувствовали и думали люди несколько веков назад». Это узнавание и составило основу нового направления, новой школы в изучении литературы — культурно-исторической.

Такое название закрепилось за школой потому, что в каждом литературном произведении она видела прежде всего памятник истории культуры данного народа, который соответствующим образом и анализировала, извлекая из художественных созданий прошлого массу сведений о национальной жизни, быте, взглядах, уровне образования, просвещения и т. п. Культурно-историческая школа выявила самую тесную связь и зависимость между искусством и действительностью, писателем и обществом, прокладывая тем самым путь литературоведческому историзму. У нас самыми крупными представителями этой школы, расцвет которой приходится на 70—80-е гг. XIX в., были А. Н. Пыпин и Н. С. Тихонравов, чьи исследования значительно обогатили представление о русской литературе и литературно-общественной жизни России XVII—XIX вв.

Одновременно возникает и формируется еще одна школа — сравнительно-исторического литературоведения. Главная цель этой школы — определение законов и закономерностей литературно-художественного движения. Основное внимание здесь уделялось исследованию изменений — эволюции поэтических форм в процессе их исторического развития. Появление такой школы было вызвано научной необходимостью: она восполнила пробел в изучении литературы, который обнаружился в деятельности культурно-исторической школы.

Произведения советских писателей в «Библиотеке всемирной литературы».

Исходной посылкой для формирования новой школы, давшей ей и наименование, было признание того, что только путем сравнения литературных эпох и периодов можно познать закономерности исторического развития литературы. А единственно верным и убедительным показателем этого развития был признан процесс изменения художественных, поэтических форм: они и стали преимущественным предметом изучения.

Учение об эволюционном развитии являлось методологической основой данной научной школы. Исследование при этом велось в пределах так называемых эволюционных циклов: *фольклор,* средневековая литература, литература нового времени, — а объектом сравнительного изучения могла быть как литература (поэзия) одного народа или какого-либо региона (славянская, восточная, западноевропейская), так и всемирная литература в целом. Основоположником и выдающимся представителем этой школы в отечественной и мировой науке был А. Н. Веселовский.

Мифологическая, культурно-историческая и сравнительно-историческая школы известны сегодня как школы академического литературоведения. Такое наименование они получили не сразу и не у современников, а значительно позже, и было оно связано с избранием основоположников и крупнейших представителей этих школ — Ф. И. Буслаева, А. Н. Пыпина, Н. С. Тихонравова, А. Н. Веселовского — действительными членами (академиками) Петербургской академии наук.

Произведения зарубежных писателей в серии «Библиотека журнала «Иностранная литература».

В 70—80-е гг. XIX в. развивается и русская литературно-критическая мысль. Наибольшие достижения здесь связаны с деятельностью критиков-народников — П. Л. Лаврова, *Н. К. Михайловского,* П. Н. Ткачева, А. М. Скабичевского.

На рубеже XIX—XX вв. в русском литературоведении формируется новая школа — психологическая, ставившая своей целью, по словам ее основателя Д. Н. Овсянико-Куликовского, «психологическое исследование творчества и творений великих писателей-художников и поэтов-лириков, преимущественно русских». Самой значительной работой, созданной этой школой, было трехтомное исследование самого Овсянико-Куликовского «История русской интеллигенции» (1906—1911), где на примере литературных героев (Чацкого, Онегина, Печорина, Рудина, Обломова и др.) путем анализа их психологии раскрывалась эволюция «общественно-психологических типов» в России XIX в. Много внимания эта школа уделяла и собственно психологии творчества, в значительной степени при этом опираясь на теоретические идеи лингвистической *поэтики А. А. Потебни.*

Распространение марксизма, понимание того, что движущей силой исторического процесса выступает борьба классов, нарастание революционного пролетарского движения сказываются и на характере познания литературных явлений. Литературоведение и критика все отчетливее начинают тяготеть к материалистическим принципам изучения литературы, учитывающим объективные законы общественного и художественного развития человечества. Наиболее видные представители отечественной литературоведческой и критической мысли конца XIX — начала XX в. (Д. Н. Овсянико-Куликовский, Н. И. Сакулин, С. А. Венгеров, Е. А. Соловьев-Андреевич, Н. И. Коробка, В. В. Сиповский, В. М. Истрин и др.), несмотря на свою приверженность либо культурно-исторической, либо сравнительно-исторической, либо психологической школе, в своих исследованиях в той или иной мере уже опираются на диалектико-материалистическое понимание литературно-общественного процесса, двигаясь постепенно к осознанию классовой природы литературы и искусства.

Идеологи буржуазного общества, противопоставляя марксизму всевозможные идеалистические учения, способствовали возникновению у нас разного рода модернистских, декадентских (упаднических — от франц. слова decadence — упадок), антинаучных течений в литературоведении и критике (Вл. С. Соловьев, Д. С. Мережковский, В. В. Розанов, А. М. Евлахов), где акцентировалась безыдейность и аполитичность творческой деятельности, предлагались религиозно-мистические толкования литературных произведений и т. д.

Решительную борьбу против упаднической, декадентской литературы, модернистских литературных учений и теорий, за искусство революционного пролетариата, искусство активное, действенное, устремленное в светлое будущее человечества, теоретически обосновывая это искусство, раскрывая его новаторскую сущность и защищая его, повела русская марксистская критика — *Г. В. Плеханов, А. В. Луначарский, В. В. Воровский,* М. С. Ольминский (Александров), С. Г. Шаумян и др. Они обогатили литературоведческую мысль учением об «эстетической идеологии» рабочего класса, отстаивали право рабочих, трудящихся масс иметь свое, революционное, народное, пролетарское искусство. Как критик, историк и теоретик литературы выступил в эти годы и *А. М. Горький.*

Первой школой марксистского познания и оценки литературных явлений становится у нас социолого-генетическое (или, как еще говорят, социально-генетическое) литературоведение. Его наиболее видными представителями были В. М. Фриче, В. А. Келтуяла, В. М. Шулятиков, *В. Ф. Переверзев.* Социологический подход позволял видеть в литературе ее объективное начало — отражение и выражение интересов, взглядов, настроений определенных слоев общества. Генетический подход (генезис по греч. «возникновение, происхождение») нацеливал на изучение процесса возникновения, становления и развития литературных явлений. Сцементированные учением о классовой борьбе как движущей силе не только общественного, но и литературного развития, они свидетельствовали о становлении у нас марксистской социологии искусства.

Конечно, все достижения марксистской науки о литературе в нашей стране были еще впереди. Но их фундамент был заложен уже в начале века творческим освоением наследия основоположников марксизма — К. Маркса и Ф. Энгельса, но и работами русских марксистов. Г. В. Плеханов четко формулирует основную научную посылку марксистского подхода к познанию литературных явлений: «...Общественное сознание, — пишет он, — определяется общественным бытием. Для человека, держащегося такого взгляда, ясно, что всякая данная «идеология» — стало быть, также и искусство и так называемая изящная литература — выражают собой стремления и настроения данного общества или — если мы имеем дело с обществом, разделенным на классы, — данного общественного класса». Отсюда следовало, что литературоведы и критики не смогут понять закономерности исторического развития литературы и искусства, дать верное объяснение характеру и сущности литературных явлений до тех пор, пока не научатся, говоря словами В. И. Ленина, видеть и находить в художественных произведениях «интересы тех или иных классов», отражением и выражением которых явились эти произведения.

Последовательное проведение принципа классового подхода к познанию и оценке литературных явлений, процессов, событий и фактов было свойственно материалистическому литературоведению и критике. Проведение этого принципа с позиций интересов рабочего класса, пролетариата, беднейших трудящихся масс говорило об утверждении марксистского литературоведения и критики. Осознание партийности как спутника и результата «высокоразвитой классовой борьбы», как самого цельного, полного и оформленного выражения «политической борьбы классов» (В. И. Ленин) создает предпосылки для дальнейшего углубления и развития марксистской науки о литературе. Ее высшей ступенью становятся марксистско-ленинское литературоведение и критика, в основе которых — разработанный В. И. Лениным принцип коммунистической партийности литературы и искусства. Наука о литературе получила возможность понимать и объяснять внутреннюю сущность литературных процессов, событий, фактов, что было недоступно, пока она не встала на классовопартийную точку зрения. С утверждением марксистско-ленинских принципов познание и оценка литературных явлений приобретают всецело научный характер. На этой основе формируется советское литературоведение и критика.

Достижения советских литературоведов и критиков обогатили мировую филологию, преумножив славу отечественной науки о литературе.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

Это научные издания, которые отражают достижения литературоведения. Одновременно они служат базой для его дальнейшего развития: библиографические и другие вспомогательные издания, выверенные и прокомментированные тексты художественных произведений используются в работе литературоведов. Но в первую очередь под литературоведческими изданиями понимают, конечно, научные труды по истории и теории литературы, литературно-критические работы. Литературовед должен быть знаком с трудами и по смежным наукам — эстетике, философии, искусствознанию, психологии и др. Именно в научных трудах отражен достигнутый уровень знания, формулируются научные предположения (гипотезы) и проводятся их доказательства, развертывается полемика ученых, выдвигаются новые теории, уточняются, систематизируются и обобщаются факты.

На первоначальном этапе знакомства с литературоведческой литературой желательно обращаться к научно-популярным изданиям и лишь впоследствии приступать к изучению более сложных трудов ученых по общим и частным проблемам истории и теории литературы. Широко известны книги Д. С. Лихачева «Земля родная» и др., С. С. Наровчатова «Необычное литературоведение», «Живая река. Литературоведение и критика», популярны также книги Н. Г. Долининой «По страницам «Войны и мира». «Заметки о романе Л. Н. Толстого «Война и мир», «Печорин и наше время», которые учат внимательному чтению и осмыслению текстов художественных произведений, без чего невозможно никакое литературоведение. Доступны для юного литературоведа многие статьи, помещаемые в «Литературной газете» и журналах «Литературное обозрение», «Литературная учеба», «Литература в школе», «Детская литература», «Вопросы литературы», «Русская литература».

Знакомство с работами критиков и литературоведов можно начать с хрестоматий для вузов: В. И. Кулешов «Русская критика XVIII, XIX вв. Хрестоматия. Учебное пособие для студентов педагогических институтов» (1978); А. Г. Соколов, М. В. Михайлова «Русская литературная критика конца XIX — начала XX в. Хрестоматия. Учебное пособие для студентов филологических факультетов университетов» (1982); «Русская советская литературная критика. Хрестоматия для филологических факультетов педагогических институтов» в трех книгах (кн. 1-я, включающая статьи советских критиков за период 1917—1934 гг., вышла в свет в 1981 г.; кн. 2-я — за период 1935—1955 гг. — вышла в свет в 1983 г.; кн. 3-я — за период 1956—1982 гг. — вышла в свет в 1983 г.).

Изучая литературоведческую и критическую литературу, необходимо все время работать со словарями, начиная с «Краткого словаря литературоведческих терминов» Л. И. Тимофеева и Н. Венгрова. Затем можно обратиться к «Словарю литературоведческих терминов» Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева, предназначенному для преподавателей литературы средней школы. Наиболее подробные и сложные статьи содержатся в энциклопедиях — Литературном энциклопедическом словаре и Большой советской энциклопедии (см. *Справочная литература*).

Только на основе приобретенных знаний по истории и теории литературы можно постепенно переходить к чтению специальной литературоведческой литературы.

Основополагающее значение для развития литературоведческой науки имеют издания трудов классиков марксизма-ленинизма: они позволяют разрабатывать методологию литературоведения, правильно решать с позиций диалектического и исторического материализма принципиально важные проблемы — отражение действительности в литературе, социальная роль художника, особенности творческого процесса и др. Используя специально издаваемые систематизированные сборники произведений и отрывков из произведений классиков марксизма-ленинизма («К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве»; «В. И. Ленин о литературе и искусстве»; «В. И. Ленин о культуре»), следует обращаться к сочинениям К. Маркса и Ф. Энгельса, В. И. Ленина, так как отрывки и выдержки из произведений не всегда могут быть правильно и во всей полноте поняты вне текста, из которого они извлечены. Освоить марксистско-ленинское наследие позволяют труды ученых, посвященные исследованию взглядов К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина на литературу и искусство (работы М. А. Лифшица, Г. М. Фридлендера, В. Р. Щербины, Б. С. Рюрикова, Б. С. Мейлаха, А. Н. Иезуитова и других). Литературовед изучает постановления партии и правительства по вопросам литературы, искусства, культуры, по вопросам политическим, идеологическим. Большую по-

ШКОЛЬНЫЙ КАБИНЕТ ЛИТЕРАТУРЫ

В каждом литературном кабинете есть перечень собранных в нем материалов. Эти материалы разнообразны: критическая, методическая, учебная литература, иллюстративный материал по творчеству изучаемых писателей, художественные альбомы, фонохрестоматии, различные грампластинки и магнитофонные записи исполнения актерами литературных произведений, диапозитивы, кинофрагменты. В литературном кабинете хранятся творческие работы учеников, списки рекомендованной литературы, материалы для проведения литературных вечеров, викторин и т. д. Есть здесь проигрыватель, магнитофон, диапроектор, киноаппарат и т. д.

Но главное богатство кабинета — его книги. Ребята могут собирать литературно-художественную периодику, произведения, изучаемые школьной программой, книги современных авторов и классиков, отдельные статьи из журналов и газет... Классифицирует все это специальный лаборант из учащихся. Отвечает за библиотеку ученик, ведущий учет принимаемых и выдаваемых ребятам книг.

Поскольку в кабинете литературы занимаются разные классы, надо иметь витрину, стенд или даже стенды (можно переносные), где представлен материал к уроку. Эти стенды постоянно обновляются.

Если литературный кабинет в школе один, в нем, четко разграничив периоды, надо представить материалы по творчеству классиков русской и советской литературы, меняя материал в зависимости от того, что изучается в данный период.

В литературном кабинете можно проводить литературные вечера, слушать лекции, устраивать дискуссии, словом, сделать кабинет постоянно функционирующим центром, где и после уроков ведется разнообразная работа: организуются выставки, занятия литературного кружка или кружка художественного слова.

мощь в этом случае могут оказать систематизированные сборники, такие, как «Об идеологической работе КПСС. Сборник документов» (1983) и др.

Следует обращаться к статьям о литературе выдающихся деятелей Коммунистической партии и Советского государства — Н. К. Крупской, М. И. Калинина, А. В. Луначарского и других.

В арсенал современного литературоведения вошли научные и литературно-критические работы В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Г. В. Плеханова, В. В. Воровского и других. С этими работами можно познакомиться не только в собраниях сочинений, но и в специальных тематических сборниках. Высказывания писателей о литературе и их статьи также издаются в специальных сборниках, каждый из которых посвящен взглядам какого-то одного писателя («А. П. Чехов о литературе», 1955; «Л. Н. Толстой. Об искусстве и литературе», т. 1—2, 1958).

Важнейшими литературоведческими изданиями являются наиболее общие и широкоохватывающие труды исторического и теоретического плана, создаваемые большими коллективами ученых. В этих трудах систематизированы исторические явления, разъяснены основные закономерности литературного процесса, решаются важнейшие проблемы теории. Таковы «История русской литературы» (т. 1—4, 1980—1983), «История русской советской литературы» (т. 1—4, 1967—1971), «История советской многонациональной литературы» (т. 1—6, 1970—1974), «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» (кн. 1—3, 1962, 1965 гг.), «Проблемы художественной формы социалистического реализма» (т. 1—2, 1971) и др.

Литературоведческие издания могут включать результаты исследований по одной проблеме, по творчеству одного писателя, по конкретному кругу вопросов: «История русского романа» (т. 1—2, 1962—1964), «История русского советского романа» (кн. 1—2, 1965), «История русской поэзии» (т. 1—2, 1968—1969), «Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра» (1973). Систематически с 1931 г. выпускаются объемные тома «Литературного наследства», в которых публикуются научные статьи, вновь открытые произведения, письма. Тома посвящаются какому-либо одному писателю (А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, Л. Н. Толстому, И. С. Тургеневу, Н. А. Некрасову, Ф. М. Достоевскому, М. Е. Салтыкову-Щедрину) или какой-то определенной теме («Советские писатели на фронтах Отечественной войны» и др.).

Основную массу литературоведческих изданий составляют труды, посвященные исследованию творчества одного писателя, одного или нескольких его произведений, связанных с его творчеством проблем. Именно эти углубленные исследования конкретных вопросов позволяют накопить материал для правильного решения общих проблем теории и истории литературы. Для разыскания работ по творчеству писателя и по отдельным вопросам следует обращаться к библиографическим изданиям.

Подготовка и печатание капитальных изданий — дело многих лет, а следить за ходом развития и состоянием на настоящий день литературоведения позволяет повседневное изучение статей и сообщений, которые помещаются в научных журналах, а также в систематически выпускаемых научными и высшими учебными заведениями страны ученых записках, вестниках и т. д.

С 1958 г. в Ленинграде издается журнал «Русская литература», в котором публикуются статьи по теории и особенно по истории русской и советской литературы, обзоры, рецензии, архивные материалы. С 1957 г. в Москве выходит журнал «Вопросы литературы», который освещает проблемы литературы, помещает литературно-критические и обзорные статьи, рецензии. В журнале «Литература в школе» для учителя печатаются не только статьи по методике преподавания литературы, но и статьи литературоведческого характера. Статьи о детской литературе помещаются в журнале «Детская литература». В журнале «Литературная учеба» в популярных статьях освещаются вопросы истории и теории литературы. Журнал «Литературное обозрение» характеризует ход современного литературного процесса и широко публикует выступления советских критиков. Изучая специализированные журналы, литературовед, конечно, всегда опирается в своей работе на статьи и материалы, публикуемые в газетах и журналах.

Существуют и труды о самой литературоведческой науке, ее особенностях, задачах, методах, и те издания, которые вводят в лабораторию научного исследования: Н. П. Берков «Введение в технику литературоведческого исследования. Источниковедение, библиография, разыскания» (1955), Н. Ф. Бельчиков «Пути и навыки литературоведческого труда» (1965), А. Н. Богданов, Л. Г. Юдкевич «Методика литературоведческого анализа» (1969).

М

МАНИФЕСТЫ ЛИТЕРАТУРНЫЕ

В эпоху *Возрождения,* когда французский поэт Жоашен Дю Белле (1522—1560) опубликовал свой трактат «Защита и прославление французского языка» (1549), в истории литературы возник новый полемический жанр — литературный манифест, ставивший своей целью подвести определенный итог в развитии литературы, выдвинуть новые творческие задачи перед писателями, поэтами, драматургами. Трактат Дю Белле, в частности, явился эстетической платформой группы поэтов «Плеяды», в которую входили наряду с Дю Белле П. де Ронсар, Ж. А. Баиф и другие. Они выступили против господства латыни, призывая к созданию высокохудожественных произведений на французском языке.

Обобщением пройденного французской литературой пути явился в XVII в. трактат Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674) — манифест *классицизма,* написанный в стихах.

С декларациями, лозунгами и манифестами выступали просветители Вольтер, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо (во Франции), И. Ф. Шиллер и И. В. Гёте (в Германии).

Литературным манифестом французских романтиков стало предисловие В. Гюго к драме «Кромвель».

Трактат Стендаля «Расин и Шекспир» (1823—1825), в котором Стендаль выступал от имени романтиков, но во многом выдвигал новые, реалистические требования к литературе, также был новаторским документом.

Издания литературных манифестов в книжной серии «Университетская библиотека».

В Европе 30—40-х гг. XIX в. складывалось реалистическое направление в литературе и искусстве. Появились романы Стендаля, О. де Бальзака, Ч. Диккенса, У. М. Теккерея. В «Предисловии к «Человеческой комедии» (1848) Бальзак сформулировал основные принципы критического реализма.

В России литературным манифестом эпохи романтизма явилась статья В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824).

С конца прошлого века и до наших дней фактически каждая новая школа в литературе и искусстве заявляла о себе в многочисленных манифестах.

В литературном движении 20-х гг. с манифестами (платформами) выступали многочисленные, резко полемизирующие между собой группы, объединившие писателей и критиков («Пролеткульт», «Кузница», «Октябрь», «ЛЕФ», «Серапионовы братья», конструктивисты, «Перевал», «Литфронт», РАПП и др.). Наряду с верными литературно-эстетическими и социально-политическими положениями в этих манифестах подчас встречались резкие выпады писателей друг против друга, вульгарный подход к социально-историческим явлениям и другие отрицательные черты. Большую роль по преодолению этих негативных явлений в развитии литературного процесса 20-х — начала 30-х гг. сыграли резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г. и постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г.

Эти два документа явились литературными манифестами Коммунистической партии, логическим продолжением ленинского учения о *партийности литературы,* обоснованным В. И. Лениным в 1905 г. в статье «Партийная организация и партийная литература». Эти манифесты позволили собрать в одну организацию всех писателей и критиков, поддерживающих Советскую власть, в единый Союз советских писателей.

В 1934 г. был принят устав Союза советских писателей, который в своей теоретической части является манифестом социалистического реализма.

Для историков и теоретиков литературы литературные манифесты являются важными документами.

К. МАРКС И Ф. ЭНГЕЛЬС О ЛИТЕРАТУРЕ

Поставив перед собой великую цель указать человечеству путь, ведущий из «царства необходимости» в «царство свободы», творцы научного коммунизма К. Маркс и Ф. Энгельс считали одной из важнейших задач будущего коммунистического общества всестороннее развитие всех физических и духовных сил и способностей человека. Они придавали огромное значение литературе, искусству, эстетическому воспитанию как важнейшим средствам обогащения духовного мира людей.

Как великие революционеры К. Маркс и Ф. Энгельс видели в искусстве и литературе важнейшее орудие познания и преобразования жизни. Эстетическое освоение мира фантазией, чувством, воображением художника К. Маркс считал одним из ценнейших способностей человека, наряду с его научным познанием «мыслящей головой», двигающимся иным путем — от вычленения абстрактного к конкретному (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 12. С. 728).

В процессе своей исторической жизни и общественного труда люди постепенно вырабатывают свои специфические, человеческие свойства. Это относится и к способности человека воспринимать красоту окружающего мира и самому выступать в труде и искусстве в качестве создателя произведений художественного ремесла, произведений архитектуры, живописи, литературы и других форм художественного творчества. Лишь благодаря труду человека развиваются и совершенствуются его мозг, рука, органы чувств, способность понимать, ценить и самому творить прекрасное.

К. Маркс подчеркивал, что процесс развития художественных способностей, эстетической восприимчивости искусства в условиях досоциалистических, классово-антагонистических общественных формаций и у отдельных людей, и в человеческом обществе как целом протекал неравномерно.

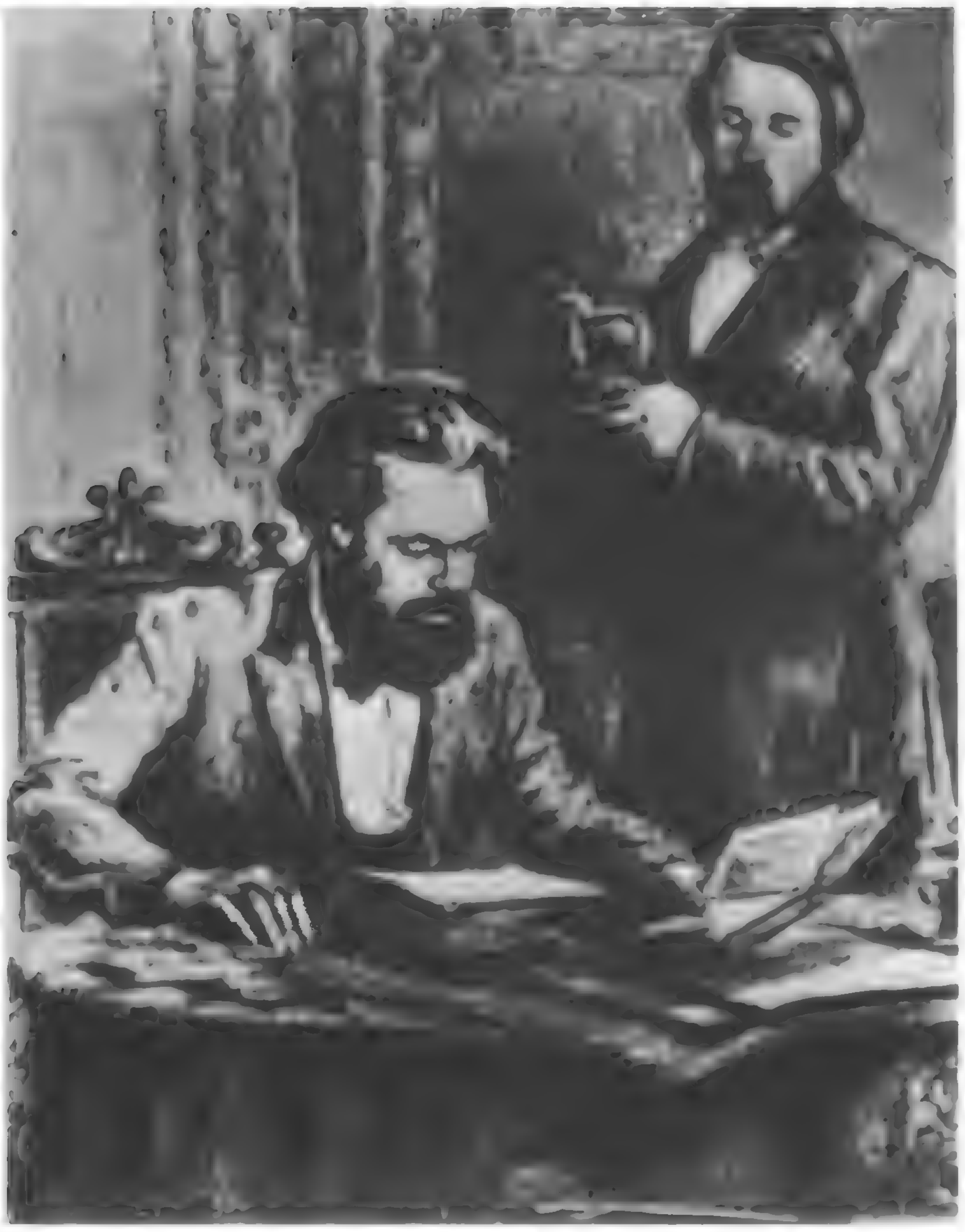
Как доказал Маркс в своем главном научном труде «Капитал», капитализм обеспечил по сравнению с предшествовавшими ему общественно-экономическими формациями значительно более широкие и свободные возможности для развития науки, техники и всей совокупности производительных сил. Но буржуазное общество, капитализм доводят в то же время до предела общественное неравенство и эксплуатацию человека человеком.

Несмотря на грандиозные успехи в области науки, техники, в развитии материального производства, капитализм не мог создать в области искусства произведений, равных по красоте и совершенству гомеровскому эпосу, драмам Шекспира или живописи эпохи Возрождения, которые, возникнув в условиях «детства человеческого общества», остались, несмотря на это, высочайшей художественной «нормой» и «образцом» в искусстве для позднейших поколений, — в том числе людей нашей, социалистической эпохи (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 12. С. 736—737). Открывая широкую дорогу развитию талантов и способностей всех членов общества, социализм устраняет свойственное классовому обществу противоречие между высоким развитием профессионального искусства и подавлением способностей широких трудящихся масс.

К. Маркс и Ф. Энгельс высоко оценивали реализм, жизненную правду в искусстве и литературе. Классической формулой современной теории реализма стали знаменитые слова Энгельса о реализме как об искусстве изображения «типических характеров в типических обстоятельствах», в их диалектическом взаимодействии, в обусловленной движением и развитием общества исторической динамике (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 37. С. 35). Энгельс высказал мысль о необходимости для художника соблюдать «революционную диалектику» в своем «поэтическом правосудии», т. е. оценивать изображаемые характеры и явления соответственно их реальным жизненным пропорциям, масштабам, исторической сущности и значению (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 36. С. 67).

Разработав научную теорию классов и классовой борьбы, К. Маркс и Ф. Энгельс установили, что в условиях всех форм общества, где существуют антагонистические общественные классы — угнетенные и угнетатели, любые явления идеологической жизни, в том числе литература, имеют классовый характер. Поэтому К. Маркс учил строго различать идеи и настроения, порожденные своекорыстными интересами господствующих классов, и «свободное духовное производство данной общественной формации» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 26. Ч. 1. С. 280), близкое народу и подготавливающее гуманистические идеалы социализма. Задачу рабочего класса и Коммунистической партии Маркс и Энгельс (как и впоследствии В. И. Ленин) видели в непримиримой борьбе с идеями, поддерживающими классовое господство и угнетение, и в творческом освоении всех подлинных культурных, в том числе

За работой. Художник Н. Жуков.



художественных, ценностей, накопленных человечеством в ходе его многовековой истории для дальнейшего развития в интересах трудящегося человечества.

Юношей в 1830 г. К. Маркс писал стихи, полные бурных чувств и «неистовой романтики». До нас дошли также отрывки его тогдашней трагедии «Ouланем», юмористического романа «Скорпион и Феликс», стихотворные переводы из Овидия, сборник народных песен, который он составил для своей невесты. Ф. Энгельс в 30—40-х гг. активно сотрудничал в качестве поэта, прозаика и фельетониста в передовой немецкой литературно-художественной журналистике.

Необходимость в дальнейшем сосредоточить свои силы в области разработки основ марксистской философии, политической экономии, выработки стратегии и тактики революционной борьбы, создание «Коммунистического манифеста» (1847), участие в революции 1848 г. побудили Маркса и Энгельса оставить занятия поэзией и посвятить свою жизнь великому делу борьбы за освобождение человечества. Однако и позднее интерес к проблемам художественного творчества у них обоих никогда не угасал.

Любимыми поэтами К. Маркса были Эсхил, У. Шекспир и И. В. Гёте, а любимыми романистами — М. Сервантес и О. Бальзак. Но Маркс интересовался не только творчеством наиболее знаменитых, широко известных, признанных писателей. Его знания в области литературы всех веков и народов имели поистине энциклопедический характер.

Он читал в подлиннике и блестяще знал писателей Древней Греции и Рима, постоянно перечитывал по-итальянски Данте и Ариосто, высоко ценил сатиру Дж. Свифта, художественную и философскую прозу Д. Дидро, фантастические повести Э. Т. А. Гофмана. Личная дружба, совместная работа в революционной прессе в период подготовки и во время революции 1848 г. связывала Маркса в течение многих лет с немецкими поэтами Г. Гейне, Г. Гервегом, Ф. Фрейлигратом, Г. Веертом.

В 1851—1852 гг. Маркс внимательно изучил книги по истории литературы швейцарского ученого Ж.-Ш. де Сисмонди и немецкого литературоведа Ф. Бутервека. Сохранились сделанные Марксом подробные конспекты и выписки из книг по истории итальянской, испанской, английской, французской и немецкой литератур от их исторических истоков до конца XVIII в. Параллельно Маркс читал в подлиннике произведения итальянских поэтов, историков и новеллистов, философов и гуманистов эпохи Возрождения, трагедии Сервантеса и Кальдерона, сатиры французского поэта-вольнодумца XVII в. М. Ренье. Еще раньше, в молодые годы, Маркс изучил эстетические сочинения Винкельмана, Лессинга, Шиллера, Гегеля, а также многочисленные труды по философии, истории, истории культуры, религии, мифологии, изобразительного искусства. Он хорошо знал также фундаментальные работы классика немецкого языкознания и фольклористики Я. Гримма, философско-исторические сочинения Н. Маккиавелли и Д. Вико, первый высоко оценил книгу американского этнографа Л. Г. Моргана, положившего начало научному анализу социально-экономического строя и культуры первобытного общества. Ф. Энгельс восхищался Пятой симфонией Бетховена, «Божественной комедией» Данте, революционной романтикой великого английского поэта П. Б. Шелли, был знатоком и тонким ценителем немецкой литературы, фольклора, революционной поэзии и сатиры, творчества И. В. Гёте, реалистической литературы XIX в. В последние годы жизни, находясь в Англии, он поддерживал тесные связи с английскими поэтами-чартистами, был знаком с эссеистом У. Моррисом и драматургом Б. Шоу, интересовался пьесами Г. Ибсена, творчеством русских писателей-романистов XIX в.

Маркс и Энгельс изучили и хорошо знали русский язык и русскую литературу. Они читали «Слово о полку Игореве», русских поэтов и драматургов XVIII в. (в том числе — М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина, Д. И. Фонвизина), А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина. Высоко оценивая русскую литературу, критику, публицистику, исторические труды русских ученых XIX в., основоположники марксизма видели в них предвестие приближающейся русской революции, с которой они связывали свою горячую веру в будущую победу европейского и всего мирового революционного движения.

Идеи К. Маркса и Ф. Энгельса о литературе открыли новую эпоху в истории науки о литературе и литературной критике. В XX в. они получили дальнейшее развитие в трудах В. И. Ленина (см. *В. И. Ленин и литература, В. И. Ленин и наука о литературе*).

МЕМУАРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

В самом названии литературы этого рода — мемуары (от франц. memoires — воспоминания) — есть указание на то, что она о событиях подлинных, некогда реально бывших и теперь вспоминаемых. А значит, главное ее достоинство — точность, достоверность. Однако что такое точность?

Когда произошло событие? В каком месте? Кто в нем участвовал? Ответ, который мы во всех этих случаях предполагаем, должен быть исчерпывающе однозначным — цифра, дата, отрицание или подтверждение. Такого рода однозначная и одномерная точность перестает казаться достаточной, когда от фактов мы переходим к характеристикам людей и событий, к тому, что подходит под классическую формулу жанра, которой сделалось название герценовской книги — «Былое и думы».

Самые разные современные писатели-

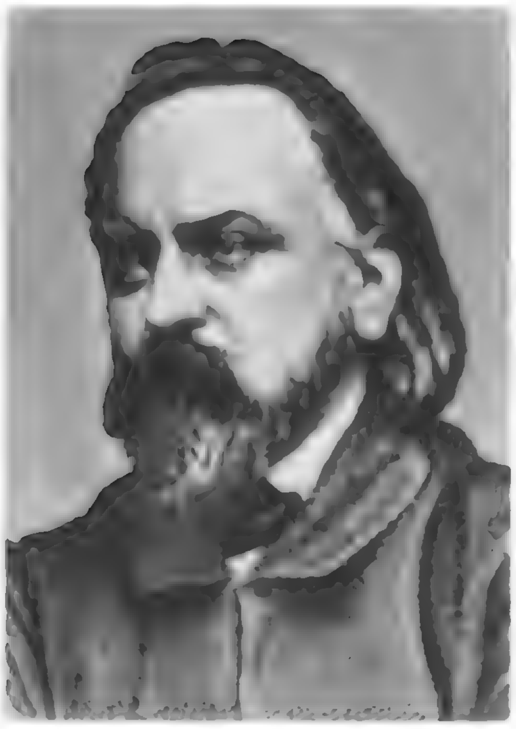
АЛЕКСЕЙ МАКСИМОВИЧ ГОРЬКИЙ (1868—1936)

Несмотря на то что Горькому не удалось окончить не только университета, но даже гимназии, он, занимаясь самообразованием, обладал поистине энциклопедическими знаниями. «Книг он читал сотни по всем специальностям, — вспоминал К. И. Чуковский. — Этот пролетарий оказался ученее иного профессора. О ком бы ни заговорили при нем — он говорил об их писаниях так, словно изучал их всю жизнь, хотя часто произносил их имена на нижегородский манер».

В произведениях Горького (от раннего рассказа «Читатель» до завершающей эпопеи «Жизнь Клима Самгина») герои говорят и спорят о литературе. Свои литературные взгляды писатель высказывал и в многочисленных статьях, докладах и письмах.

«Я привык смотреть на литературу, как на дело революционное, — утверждал Горький. — Всякий раз, когда я говорю о литературе, я как будто вступаю в бой». Горький выступал против попыток превратить литературу в развлечение, называя это «гайдамачеством в искусстве», боролся против декадентства, пессимизма («Поль Верлен и декаденты», 1896), против формализма («О формализме», 1936), против натурализма. В своих работах Горький указывал, как огромно культурное значение А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, Г. И. Успенского, В. А. Слепцова, Н. С. Лескова, В. Г. Короленко, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова. Писатель боролся за необходимость поднимать в читателе дух борцов за свободу, писал, что задача у литературы «пробуждать в человеке гордость самим собой, говорить ему о том, что он в жизни — самое лучшее, самое замечательное, самое дорогое...» Мысль о том, что главная цель литературы — воспитание человека-творца, преобразователя жизни, нашла свое завершение в работах Горького советского периода. «Эпоха, — говорил писатель в статье «Литературные забавы», — повелительно требует от литератора участия в строительстве нового мира, в обороне страны, в борьбе против мещанина... эпоха требует от литературы активного участия в классовых битвах».

В советской литературе писатель видел наследницу и продолжательницу демократических традиций русской и мировой литературы. Стержнем, объединяющим классику и современность, Горький считал народность. В статье «Разрушение личности» (1909), в докладе «Советская лите-



А. И. Герцен.

мемуаристы равно указывают на эту книгу как на избранный ими образец жанра или во всяком случае мемуарной манеры. В. А. Каверин замечает присущую А. И. Герцену способность «так ничего не скрывать, так распахнуться перед всем человечеством». Ю. К. Олеша восхищается его мастерством мгновенных оценок, зарисовок, позволяющих «восстановить жизнь». Речь всякий раз идет о мемуарной точности в том высшем смысле, когда фактографическая непогрешимость — обязательное, но лишь первое условие.

Открывая книгу воспоминаний, мы ожидаем встречи с осведомленным и наблюдательным собеседником, способным судить умно и объективно. Иначе картина может получиться бледной и дать повод к упреку: «Воспоминания А. Я. Панаевой написаны по-детски, в писательском отношении очень слабы. Так пишут письма, ни одного ясного портрета». Прав ли Ю. К. Олеша в своем резком суждении об одной из самых популярных мемуарных книг прошлого столетия? К мемуарной книге им применен собственно литературный критерий, она оценивается в «писательском отношении» и в этом качестве не удовлетворяет. Произведение, написанное по одним законам, оценивается по другим — в этом есть определенная несправедливость, которая, однако, позволяет нам лучше понять и сегодняшние требования к жанру, и отношение к традиции: от чего отталкиваются, кого выбирают в союзники.

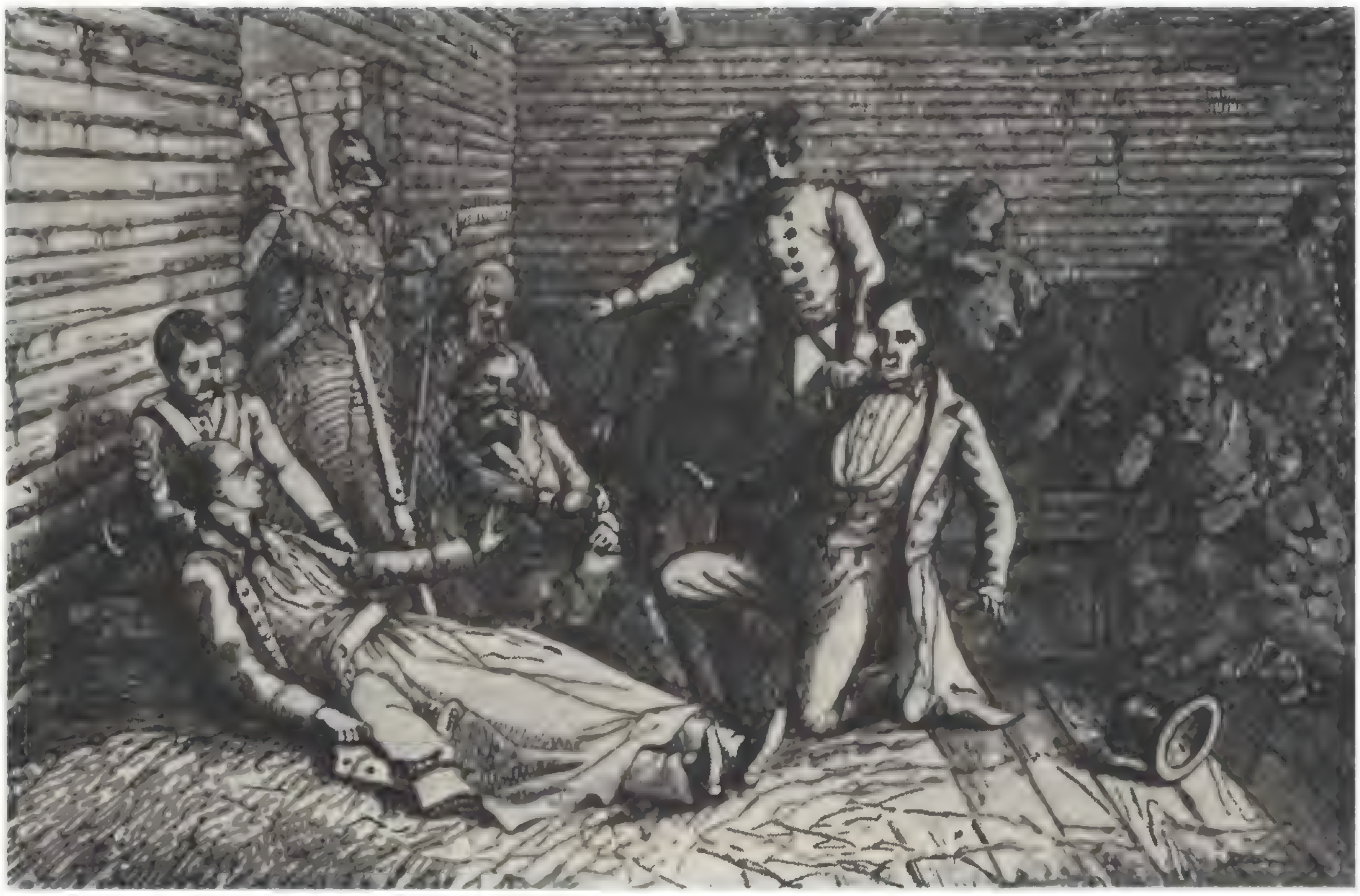
Сейчас пишется и публикуется немало воспоминаний нелитературных, интересных лишь фактическими правдивыми свидетельствами о том, что человек видел и запомнил. Однако в целом лицо жанра и его возможности определяет писательская мемуаристика, она же все более настойчиво заставляет

ратура» (1934) и многих других работах Горький доказывал, что подлинно великая литература черпает у народа оптимизм, развивает принцип коллективизма, материалистическое мировоззрение. Горький дал определение нового свойства советской литературы: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью».

Страстный пропагандист русской и мировой литературы, Горький не только задумал огромное (более 1000 томов) издание библиотеки «Всемирной литературы», но и написал или отредактировал статьи ко многим томам этой серии. Его перу принадлежат статьи и литературные портреты многих русских писателей: Пушкина, Толстого, Есенина, Л. Андреева и других, работы о писателях народов нашей страны — Т. Шевченко, М. Коцюбинском, Я. Райнисе, Шолом Алейхеме и других. Он помог войти в литературу А. Н. Толстому, М. Пришвину и Л. Леонову, поддержал И. Бунина и молодого В. Маяковского, оказал влияние на творчество десятков русских и советских писателей, чьи рукописи он читал, рецензировал и редактировал.

Порой в литературно-критических оценках писателя сказывались личные пристрастия: он был не всегда справедлив к Ф. М. Достоевскому, хотя высоко ценил его талант, недооценивал А. Н. Радищева и Н. Г. Чернышевского.

Велики заслуги первого председателя Союза писателей СССР в создании советской детской литературы. В статьях «О темах», «Человек, уши которого заткнуты ватой», «О безответственных людях и о детской книге наших дней» и многих других Горький требовал, чтобы детская литература готовила юного читателя к большой жизни, воспитывала в нем любовь к труду и чувство хозяина страны и Земли, ответственного за будущее, но делала это увлекательно, весело, без морализаторства и сюсюканья. При поддержке Горького в детскую литературу вошли С. Я. Маршак, К. И. Чуковский, Б. С. Житков, В. В. Бианки, Л. А. Кассиль и многие другие.



«Былое и думы» А. И. Герцена. Иллюстрация неизвестного художника (Париж, 1860).

говорить о себе как о явлении литературном, относящемся к области документальной или художественной прозы. Еще сравнительно недавно мы не очень затруднялись в их разграничении, и если сейчас трудности возникли, то причина тому и в изменении мемуарного жанра, и в той новой роли, которая ему отводится в меняющейся литературной ситуации.

С одной стороны, современная литература все более проявляет интерес к документализму, все чаще обращается к фактам невыдуманным, открывая в них для себя и эмоциональный заряд, и повод для размышления. С другой стороны, в самих мемуарах все более важным становится не простое констатирующее свидетельство о факте, а точность впечатления, переживания этого факта, отмеченная присутствием личности пишущего. Необъятна современная историческая память, в распоряжении которой богатейшие архивы, зрительные образы, запечатленные фото- и кинопленкой, голоса, записанные на магнитную ленту. И все же остается нечто, что ускользает, не будучи переданным через художественное слово, через впечатление памяти. И это нечто — сам человек в его живом общении с другими людьми, в течении времени.

ВОСПОМИНАНИЯ
О
КОРНЕЕ
ЧУКОВСКОМ

Издания литературных воспоминаний.

Мемуарному свидетельству доступно самое непосредственное приближение к событию. Отсюда и стремление вспоминающего не дублировать бесстрастный документ, но воспользоваться уникальной способностью своего жанра, опирающегося на личное впечатление, на художественное слово. Все это сегодня и определяет литературное лицо жанра.

Нужно сказать, что литературное значение мемуаристики возрастало постепенно. Впервые оно стало значительным в XVIII в., когда просветительский интерес к человеку заставил подробнее изучить его самого и обстоятельства его жизни. Это столетие стало временем расцвета мемуарного жанра. Появились классические книги, дающие панораму нравов, погружающие читателя во внутренний мир пишущего, подобно «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо или «Поэзии и правде» И. В. Гёте. Тогда же и художественная проза в расчете на всеобщее увлечение подлинностью стала широко подражать воспоминаниям: распространился обычай представлять романы в виде записок, мемуаров, якобы по случаю попавших в руки издателя. Оправдывая этот прием, имитировали документальный стиль, который теперь получал литературную отделку и в свою очередь оказывал влияние на то, как писали подлинные воспоминания.

В России в XVIII в. появились мемуарные

памятники, как относящиеся к политической жизни («Мемуары» Екатерины II, «Записки» Е. Р. Дашковой, «Дневник» А. В. Храповицкого), так и показывающие становление личности просвещенного русского человека («Жизнь и приключения Андрея Болотова», «Записки» Г. Р. Державина). Развитие мемуарного жанра — знак растущего самосознания человека, ощущающего, что все происходящее в его жизни принадлежит истории. Именно такое понимание жанра утверждал А. С. Пушкин, придававший мемуарам большое значение. Он не раз сам принимался за записки, вел дневник, побуждал писать других, собирал устные и письменные мемуарные свидетельства, печатал их в своем журнале «Современник». В русской литературе XIX в. кроме уже названного А. И. Герцена многие писатели обращались к мемуарному жанру: П. А. Вяземский, П. В. Анненков, С. Т. Аксаков, И. И. Панаев...

В советской литературе мемуарный жанр становится особенно популярным на рубеже 50—60-х гг., когда были написаны такие книги: «Люди, годы, жизнь» И. Г. Эренбурга, «Повесть о жизни» К. Г. Паустовского, «Дневные звезды» О. Ф. Берггольц, «Ни дня без строчки» Ю. К. Олеши.

Тогда же возобновилось издание мемуарной классики, появилось множество сборников воспоминаний, посвященных отдельным советским писателям. При широком распространении писательских автобиографий с их особой стилистикой, с их эмоциональной взволнованностью для них был найден специальный литературоведческий термин — «лирическая проза». В последние годы появились книги, охватывающие историю литературы нашего столетия почти на всем ее протяжении: М. С. Шагинян «Человек и Время», В. А. Каверин «Собеседник», «Освещенные окна». Документально-автобиографические повествования пишутся во всех национальных литературах СССР; в числе авторов — Р. Гамзатов, Ю. Балтушис, М. Карим.

Предметом спора не раз становились книги В. П. Катаева: «Трава забвения», «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона», «Алмазный мой венец», написанные о подлинных событиях, о реальных людях, но с той свободой и субъективностью суждения, которая вновь поставила один из вечных вопросов мемуарного жанра — о нравственных обязанностях мемуариста, о его праве вторгаться в чужую жизнь.

Разнообразие мемуаристики обусловлено не только неповторимостью личности и обстоятельств жизни пишущего, но и разнообразием жанровых вариантов. Играет роль дистанция во времени между вспоминающим и описываемыми событиями — собственно воспоминаниями и дневником; не безразлично, о чужой или о своей жизни повествует автор. Однако независимо от того, обрамляет ли автор мемуарные портреты канвой собственной жизни или отводит себе роль остающегося за кадром наблюдателя, мы ожидаем, что его произведение будет соответствовать еще одному важнейшему закону жанра, согласно которому все сказанное свидетельствует «о времени и о себе».

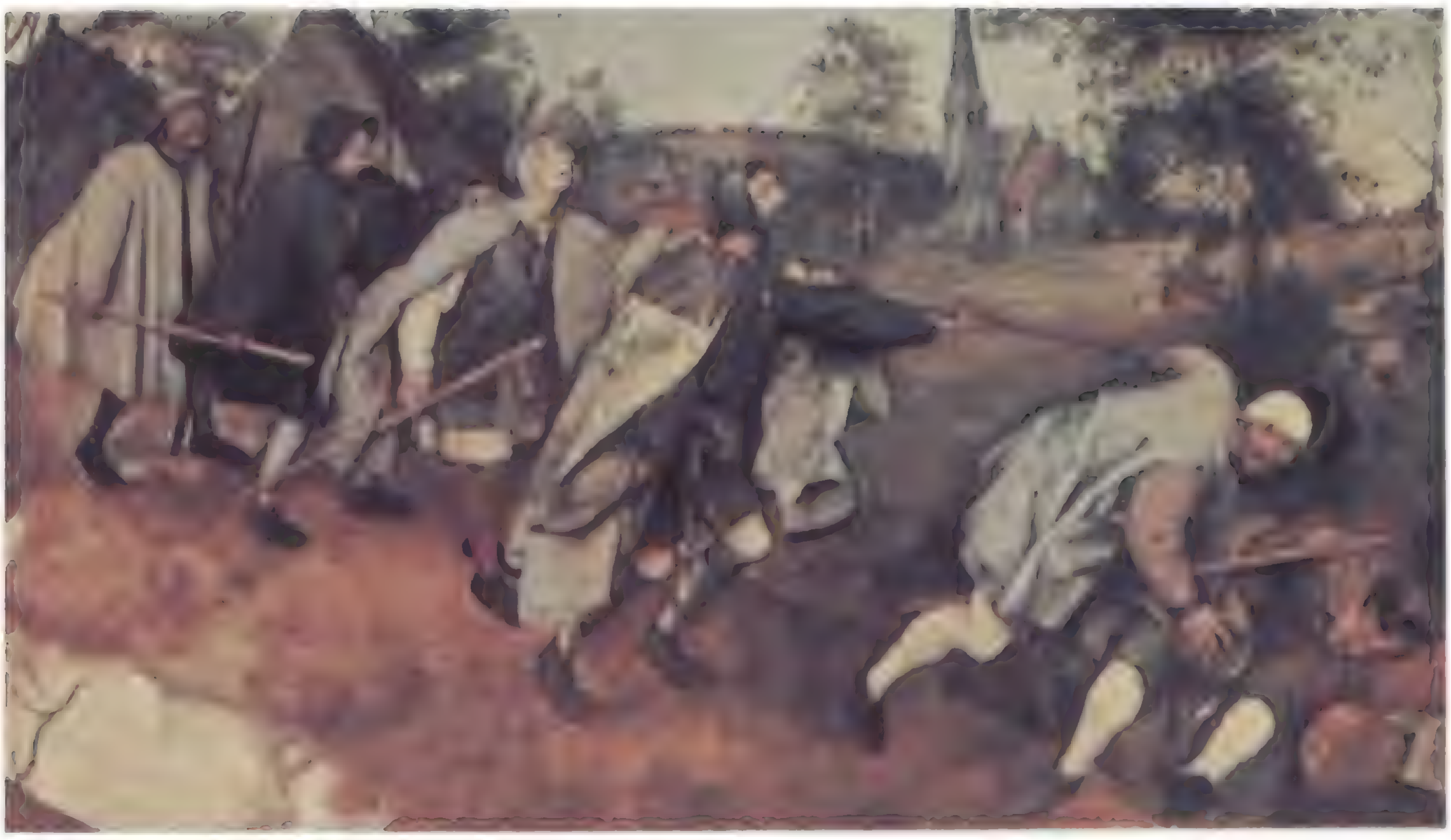
МЕТАФОРА

«Газетная шапка», «сладкий голос», «блистать эрудицией» — все эти сочетания основаны на переносе значений слов по принципу сходства: крупный шрифт заголовка над несколькими статьями чем-то напоминает шапку, приятный голос производит на нас впечатление, подобное сладости, а эффектная демонстрация кем-нибудь своих познаний ошеломляет окружающих, как яркий свет, как блеск. Перенос по сходству называется метафорой (от греч. μεταφορα — перенесение). Это один из способов образования новых лексических значений в языке.

В поэзии и прозе метафора не только средство лексической выразительности, но и способ построения образов. «...А всего важнее — быть искусным в метафорах, — говорится в «Поэтике» Аристотеля. — Только этого нельзя перенять от другого; это — признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство».

Всякая метафора рассчитана на небуквальное восприятие и требует от читателя умения понять и почувствовать создаваемый ею образно-эмоциональный эффект. Смысл пушкинской метафоры «Глаголом жги сердца людей» доступен только тем, что понимает, что «жечь» в данном контексте — значит «волновать», «беспокоить», «духовно воздействовать». Умение увидеть второй план метафоры, содержащееся в ней скрытое *сравнение,* необходимо для освоения образных богатств литературы. Надо помнить, что новизна и неожиданность многих глубоких по смыслу метафор не раз становились препятствием к их правильному восприятию — тем самым недальновидные читатели и критики духовно обедняли сами себя. Так бывало с метафорами А. А. Блока, В. В. Хлебникова, В. В. Маяковского, некоторых современных поэтов.

Многие черты метафоры совпадают с общи-



Слепые. Художник П. Брейгель-Старший. Сюжет картины метафоричен. Слепцам уподобляются люди, утратившие цель и смысл жизни.

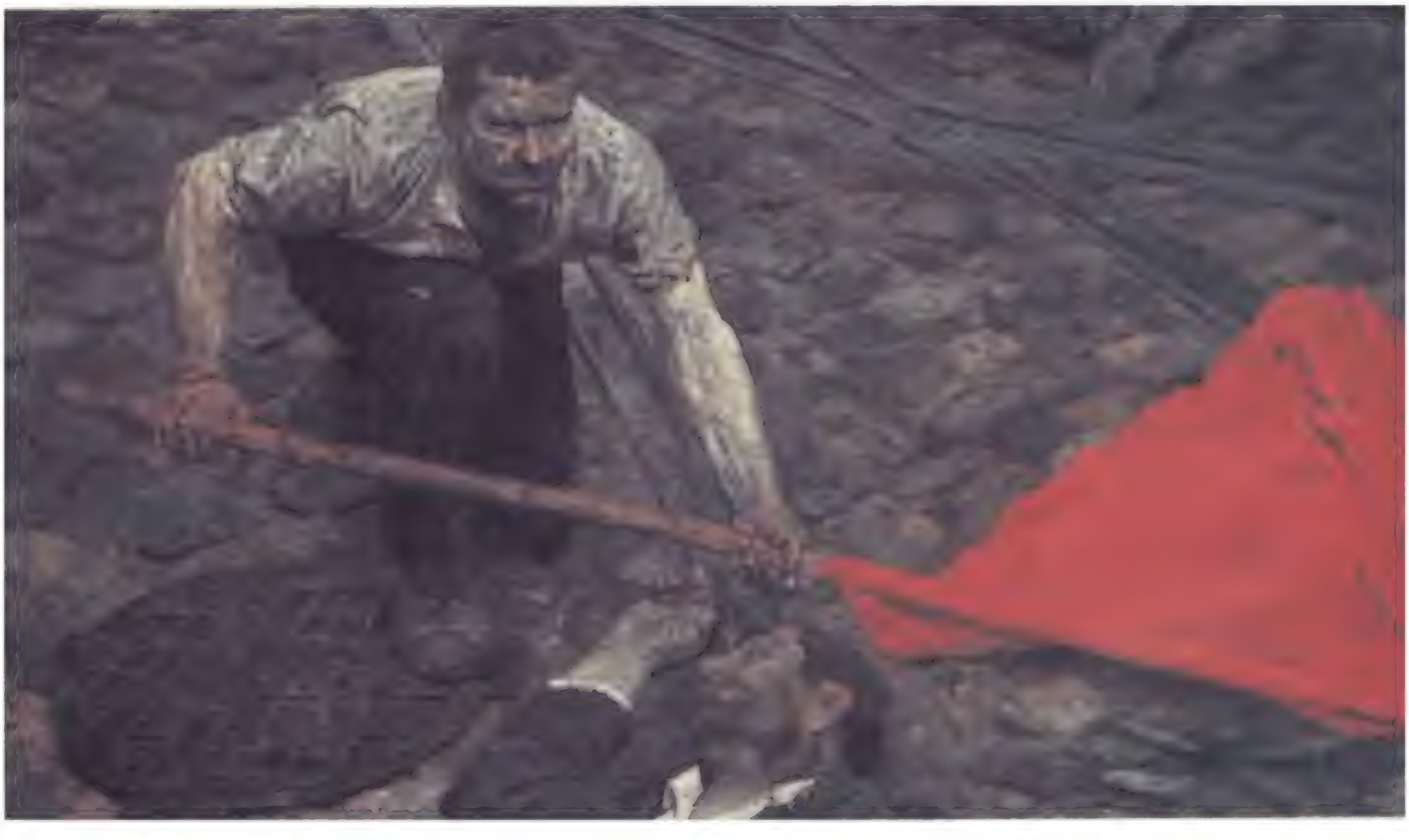
ми свойствами *сравнения*. Но есть некоторые особенности, присущие именно метафоре. Задумаемся: с какой целью мастера стиха и прозы прибегают к этому приему, называя только то, с чем сравнивается изображаемый предмет или понятие, и утаивая его прямое наименование? Делается это для того, чтобы заставить работать мысль и воображение читателя. Метафора требует от нас духовного усилия, которое само по себе благотворно. Стихотворение А. С. Пушкина «Пророк» являет собою выразительный пример того, как развернутая метафора практически реализует ту самую задачу, которая сформулирована в заключительном стихе: «Глаголом жги сердца людей». Проникая разумом и чувством в смысл каждого из звеньев развернутой метафоры, мы неизбежно подвергаемся мощному воздействию поэзии. Метафора — своеобразный рычаг, приводящий в движение ум и душу читателя.

Можно выделить два основных типа метафор. В первом из них неназванный, но подразумеваемый предмет может быть выявлен с достаточной отчетливостью. Так, читая у Пушкина: «Улыбкой ясною природа / сквозь сон встречает утро года», мы понимаем, что «утро года» — это весна и как-то иначе толковать эту метафору невозможно. Или возьмем такие строки А. А. Фета:

Какая грусть! Конец аллеи
Опять с утра исчез в пыли,
Опять серебряные змеи
Через сугробы поползли.

Метафора «серебряные змеи» звучит чрез-

Поднимающий знамя. Г. Коржев. Из триптиха «Коммунисты». Символизирует верность и преданность пролетарской революции.



вычайно таинственно, пробуждает сложные эмоции, но предметный план ее вполне конкретен: это вьюга, поземка.

Метафоры второго типа допускают разные понимания, соединяют несколько предметных значений. Так, возможны варианты в толковании выражения «угль, пылающий огнем» в «Пророке». Не подыскать единственного конкретного значения для есенинского «розового коня».

На основе метафор первого типа могут строиться *аллегории.* Метафора второго типа порой приближается к *символу.*

МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

Метод художественный, или творческий, — одно из важнейших понятий литературоведения. Он определяет наиболее общие особенности образного отражения жизни в искусстве, которые устойчиво повторяются в творчестве ряда писателей и тем самым образуют литературные течения (направления) в той или иной стране или ряде стран (например, *реализм, романтизм, символизм* и др.). Характер образного отражения жизни зависит прежде всего от того, как, на основе какого метода художник подходит к изображению действительности.

Метод художественный складывается в определенных исторических условиях — писателей, приверженцев данного метода, объединяет представление об идеале, о человеке, который отвечает (или не отвечает) этому идеалу, стало быть, о типе героя, выборе соответствующего сюжета. Стиль писателя всегда индивидуален, но он обязательно связан с методом художественным, которого придерживается писатель.

Многообразие исторической жизни общества порождает и многообразие проявлений метода художественного, поэтому в одно и то же время могут существовать и различные методы художественные в зависимости от взгляда художника на задачи искусства.

Реалистическим художественным методам свойственно тяготение к передаче реальных особенностей жизни (хотя возможно и обращение к условным формам, например в *сатире*), в романтических резче сказывается субъективная позиция художника, придающая изображению более условный характер. Сравним с этой точки зрения две картины: Э. Делакруа «Свобода на баррикадах» и В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни». Обе они связаны с реальными историческими событиями, рисуют прежде всего массовые народные сцены. Полотно Делакруа написано под впечатлением событий июльской революции 1830 г. в Париже. Суриков изображает эпизод далекого прошлого — финал стрелецкого бунта против Петра I в 1698 г. Для Делакруа главным является стремление передать свое отношение к происходящему: изображение пронизано контрастами, как бы символизирующими смысл событий. В центре картины — полуобнаженная женская фигура со знаменем, один из цветов которого — красный — особенно контрастирует с темным фоном, где угадывается движение толпы. Крупный план на картине представлен двумя бойцами с оружием, мальчиком, стоящим рядом с женщиной, телами раненых и убитых. На заднем плане — отблески пожара, сквозь который видны выступы домов. Подчеркнуто-условный образ главной героини — женщины, под которой подразумевается сама Свобода, яркие контрасты в изображении движущейся массы людей, их страстного порыва вперед — все это отражает энтузиазм художника, ищущего исключительные обстоятельства и исключительных героев, чтобы передать пафос восстания и тем самым выразить свое отношение к миру.

В центре внимания Сурикова — народная трагедия. На Красной площади, на фоне возвышающегося в центре храма Василия Блаженного, — толпа, при этом каждый человек, а их около пятидесяти, показан как индивидуальность, у каждого свой характер, свое выражение. Справа высится фигура Петра I на коне, грозная и величественная, слева на переднем плане — гневный и перед лицом казни непокорившийся стрелец, в центре — рыдающая женщина с ребенком, в лаптях — стрельчиха, оплакивающая мужа, которого ведут на казнь. Здесь говорит о себе каждая деталь, здесь нет мелочей, которые бы не означали главного: речь идет о трагедии народа на крутом повороте истории. В этом основная историческая мысль художника. В. И. Ленин говорил, что Петр I не останавливался и перед «варварскими средствами борьбы против варварства» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 36. С. 301). Вот этот противоречивый момент русской истории и раскрыт в картине с глубокой скорбью и сочувствием к народу.

В первой картине народ изображен романтиком, во второй — реалистом. Оба художника на стороне народа, но их картины различны по своему художественному методу.

Можно привести другой пример, когда два писателя изображают одно и то же событие, но разными методами. Так, например, знаме-

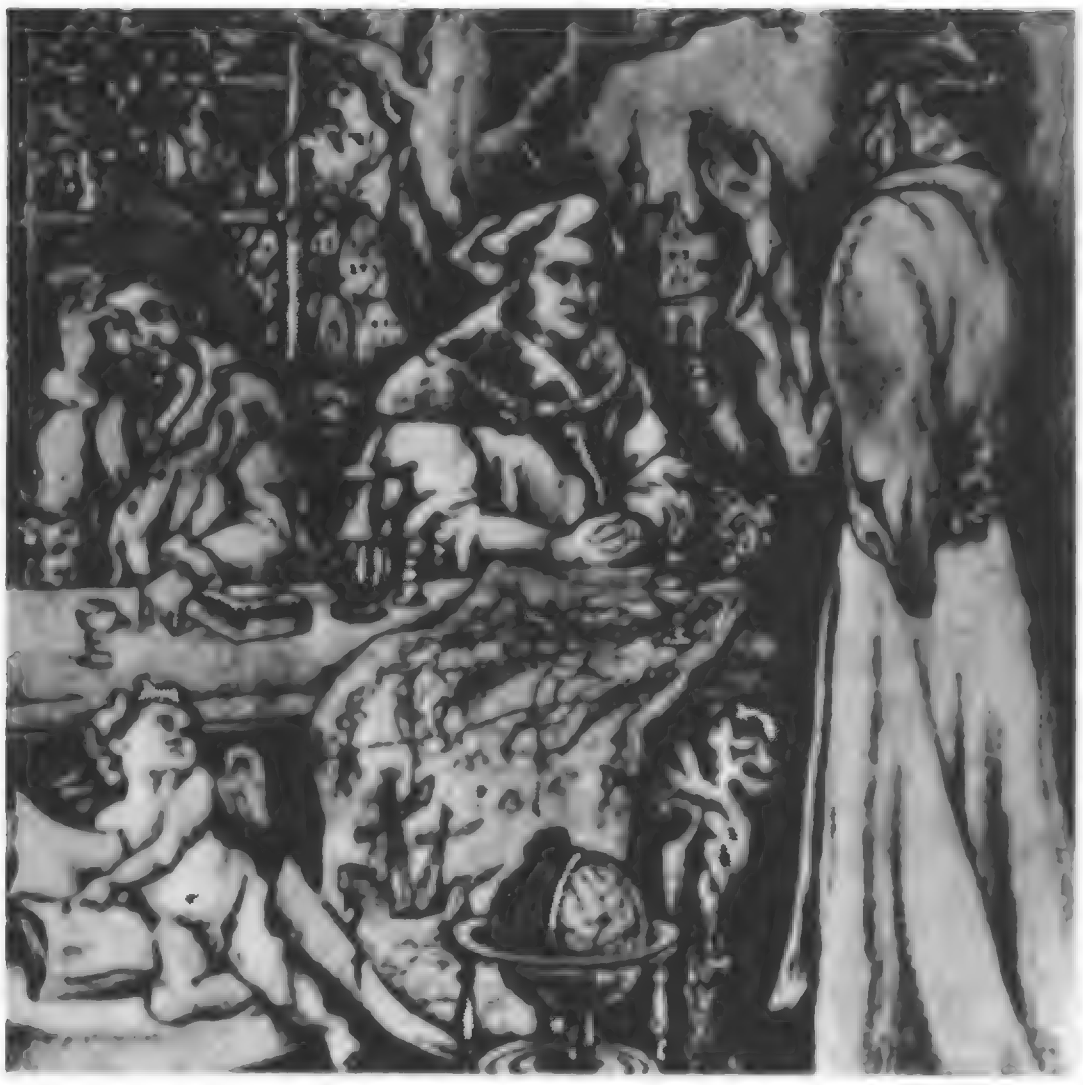


Иллюстрация Ю. Селиверстова к книге Т. Мора «Утопия».

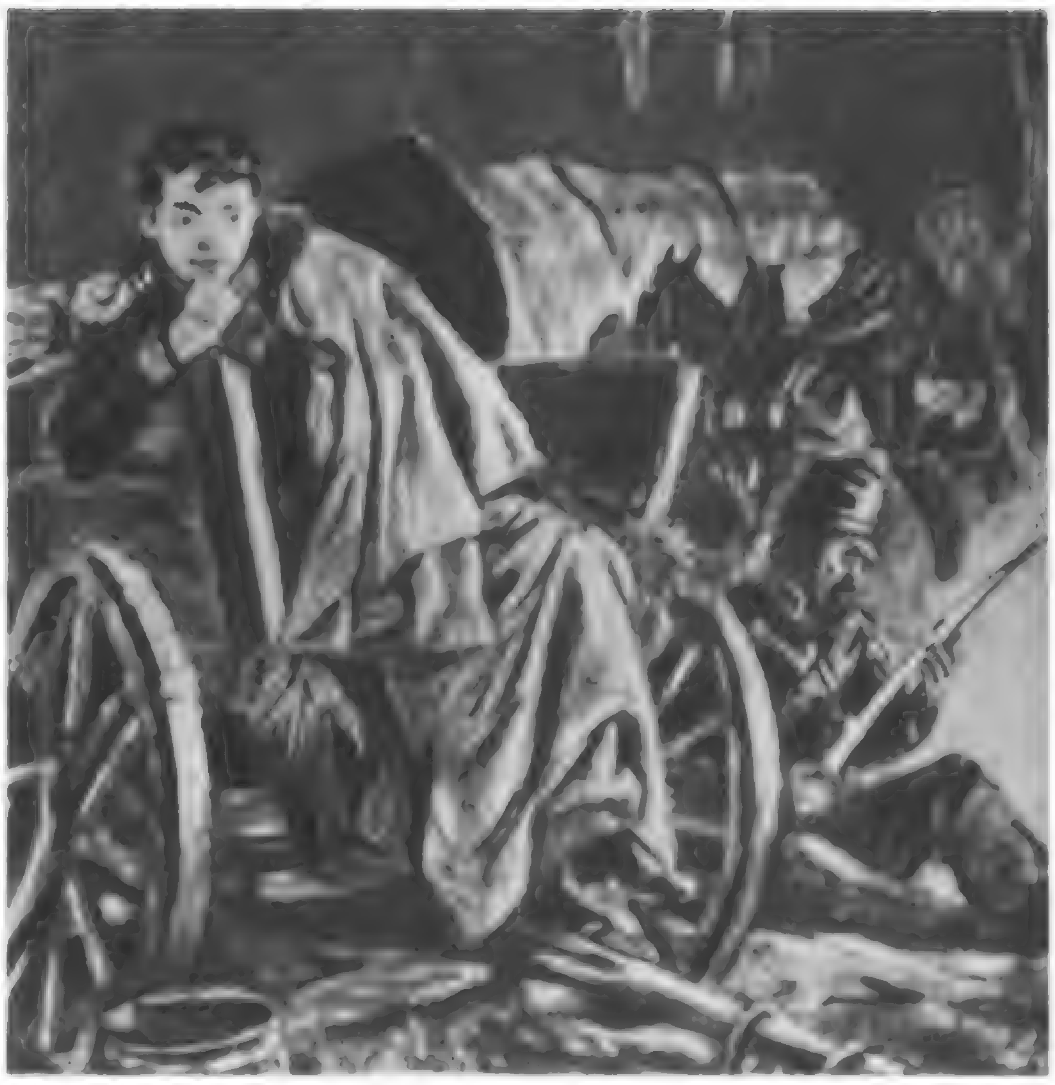


Иллюстрация Д. Шмаринова к роману Л. Н. Толстого «Война и мир».

нитая битва при Ватерлоо, в которой Наполеон потерпел окончательное поражение, изображена романтически в романе Гюго «Отверженные» и реалистически в романе Стендаля «Пармская обитель».

Великий исторический переворот, связанный с Октябрьской революцией (включая и период ее исторической подготовки), есте-

ЛИТЕРАТУРНЫЕ КРУЖКИ

Литературные кружки в школе бывают двух типов: литературоведческие и творческие, объединяют они школьников разных возрастов.

Учащиеся 5—7 классов на занятиях кружка знакомятся с произведениями внепрограммными. Например, многих из них привлекают сказки. Можно посвятить занятия сказкам русских писателей — В. А. Жуковского, В. Ф. Одоевского, П. П. Ершова, В. И. Даля и других. Во время занятий руководитель кружка читает текст художественного произведения, он же или кто-нибудь из участников рассказывает об авторе и о самом произведении, прослушиваются грамзаписи чтения мастеров художественного слова, музыка, просматриваются иллюстрации.

В литературном кружке для старшеклассников тоже прослушивают грамзаписи исполнителей — чтецов и музыку, знакомятся с картинами и иллюстрациями, связанными с темой занятий. Но главная форма работы — доклад одного из участников или нескольких содокладчиков. Ребята знакомятся с основами теории литературы, принципами литературоведческого анализа, фактами истории литературы.

Кружковцы делают обзоры книжных новинок, статей литературных журналов и газет. Этот материал дает богатую почву для докладов и диспутов. Очень увлекательны и полезны встречи с писателями и критиками.

На занятиях литературного кружка учащиеся знакомятся с творчеством писателей, не включенных в школьную программу, например поэзией Н. А. Заболоцкого, Я. В. Смелякова, М. А. Светлова, прозой К. А. Федина, К. Г. Паустовского, Ф. А. Абрамова. Программа занятий может включать классические произведения литературы народов СССР («Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели, эпос «Давид Сасунский», творения А. Навои, стихи Я. Райниса и др.), а также сочинения зарубежных писателей («Песнь о моем Сиде», «Песнь о Роланде»).

Готовя доклады о писателях, используйте биографии, вышедшие в серии «Жизнь замечательных людей». Если темой занятий кружка окажется творчество классиков дореволюционной России, то отличным пособием явятся литературные портреты писателей, принадлежащие перу М. Горького, В. А. Гиляровского, А. Алтаева, К. Г. Паустовского и других. Много интересных сведений дадут литературоведческие рассказы И. Л. Андроникова, рассказы о книгах Н. П. Смирнова-Сокольского.

ственно, создал новые условия для развития мирового искусства, и в частности литературы, и тем самым для формирования нового художественного метода — метода *социалистического реализма.*

Изучение художественного метода имеет большое значение для понимания закономерностей развития искусства и литературы и роли, которую играет в этом развитии индивидуальное творчество писателя. В критике существует ряд понятий, не расходящихся с понятием художественного метода: направление, течение, стиль, литературная школа, литературная группа. Все они в конечном счете имеют в виду общность существенных особенностей в творчестве ряда писателей (иногда в ряде стран), складывающихся в ходе литературного развития в принципе на основе того или иного сходства социальных, идейных и прочих позиций писателей. Точное разграничение этих понятий в критике еще не достигнуто. В данном словаре мы говорим об общем понятии художественного метода, о направлениях и течениях как его конкретных историко-литературных проявлениях, о школах и группах как наиболее частных его формах.

МЕТОНИМИЯ

«Я три тарелки съел», — говорит персонаж басни И. А. Крылова «Демьянова уха». Слово «тарелка» употреблено здесь как обозначение порции ухи. Уха и тарелка ничем не похожи друг на друга, они связаны лишь тем, что одно наливается в другое, связаны чисто внешней смежностью. Такой перенос по смежности называется метонимией (в пер. с греч. — «переименование»).

Метонимия наряду с *метафорой* — один из способов образования новых значений слов в языке. Например, слово «бумага» приобрело значение «официальный документ» (так как документы пишутся на бумаге). Мы то и дело прибегаем к метонимическим применениям слов в своей обыденной речи: «читаю Пушкина» (вместо «произведения Пушкина»), «голова прошла» (вместо «головная боль»), «Бразилия выиграла у Испании» (вместо «футбольная команда Бразилии...») и т. п.

Вот известное пушкинское четверостишие:

«Все мое», — сказало злато;
«Все мое», — сказал булат.

Литературный кружок может поставить своей задачей анализ отдельно взятого литературного жанра в определенный период, например: «Поэзия декабристской эпохи» или «Жанр рассказа в период Великой Отечественной войны». Могут изучаться произведения одного жанра разных эпох, например новеллы М. Сервантеса, П. Мериме, О. Генри, А. П. Чехова и других писателей или комедии Лопе де Вега, У. Шекспира, Ж. Б. Мольера, А. Н. Островского, Б. Шоу.

Одна из интересных тем — проблема художественного перевода. Показать, что творчество писателей-переводчиков — это искусство, можно, сопоставив разные переводы одних и тех же стихов, например монолога Гамлета «Быть или не быть» у М. Л. Лозинского, А. Л. Радлова, Б. Л. Пастернака. Очень ярким по теме художественного перевода окажется сопоставление переложений «Слова о полку Игореве» В. А. Жуковского, Л. А. Мея, А. Н. Майкова, Н. А. Заболоцкого.

Задача литературно-творческого кружка — развить образное мышление, художественный вкус, понимание литературы. Участники не только слушают и обсуждают свои произведения. Стихи, рассказы, очерки, произведения любого жанра являются лишь отправным пунктом для дальнейшей работы, обязательный элемент которой — литературная учеба. Кружковцы знакомятся с основами теории литературы (литературные направления, жанры, содержание и форма художественных произведений, теории стиха, типы стихосложения в частности). Без этих знаний молодой автор рискует принять за оригинальное давно уже существовавшее в литературе. От этого самообмана предохраняет знакомство с творческой лабораторией писателей, с процессом создания произведений от черновиков до различных «беловых» вариантов. В ходе изучения этого процесса станет ясно, как работал автор над композицией, языком, образом-персонажем, деталью. В ходе наблюдения над процессом создания стихов и прозы выявится и значение нравственного (этического) начала для художественного творчества.

Кружок в школе организует радиопередачи, сатирические листки, его участники — активные деятели стенной печати и школьных вечеров.

«Все куплю», — сказало злато;
«Все возьму», — сказал булат.

«Злато» — метонимия богатства, «булат» — метонимия военной силы. Использование этого приема в сочетании со звуковым повтором (зЛАТо — буЛАТ) делает художественное противопоставление в высшей степени энергичным.

Частный случай метонимии — синекдоха. Этот прием состоит в назывании целого через часть («Все флаги в гости будут к нам»), части через целое («Золотая, дремотная Азия опочила на куполах»), в замене единственного числа множественным («Мы все глядим в Наполеоны») или множественного единственным («И слышно было до рассвета, как ликовал француз»).

Граница между метонимией и синекдохой достаточно условна, поэтому применительно к художественной литературе можно говорить о метонимическом типе образности, включая и синекдоху.

В отличие от метафоры, способной к сближению самых отдаленных предметов и понятий, метонимия имеет дело только с теми связями и сочетаниями, которые существуют в самой жизни. Но в этом и потенциальная сила метонимии: она может достигать большой эмоциональной достоверности, создавать эффект присутствия читателя в художественном мире. Метонимические детали и подробности нередко служат своеобразными «вещественными доказательствами» описываемых событий и переживаний.

Вот фрагмент из стихотворения А. А. Блока «На островах»:

Я чту обряд: легко заправить
Медвежью полость на лету.
И, тонкий стан обняв, лукавить,
И мчаться в снег и темноту,
И помнить узкие ботинки,
Влюбляясь в хладные меха...

Женские образы, намеченные легкими метонимическими штрихами, исполнены особой поэтической таинственности.

Метонимическая образность находит широкое применение в художественной прозе. Вспомним эпизод из повести Ф. М. Достоевского «Бедные люди»: пожилой чиновник Макар Девушкин, допустивший ошибку при переписывании важной «бумаги», вызван к начальнику департамента. В это время от мундира Девушкина отрывается пуговица. Вроде бы эта подробность с сюжетом связана чисто случайно, но Достоевский метонимически строит на ней всю трагически-пронзительную ситуацию: «Моя пуговка — ну ее к бесу — пуговка, что висела у меня на ниточке, — вдруг сорвалась, отскочила, запрыгала (я, видно, задел ее нечаянно), зазвенела, покатилась и прямо, так-таки прямо, проклятая, к стопам его превосходительства, и это посреди всеобщего молчания! (...) Нагнулся, хочу взять пуговку, — катается, вертится, не могу поймать, словом, и в отношении ловкости отличился. Тут уж я чувствую, что и последние силы меня оставляют, что уж все, все потеряно! Вся репутация потеряна, весь человек пропал!»

После этого «его превосходительство» дарит Девушкину сто рублей, но не великодушный жест сановника определяет художественную логику всей сцены, а именно «пуговка», передающая ощущение неутолимой боли и страдания.

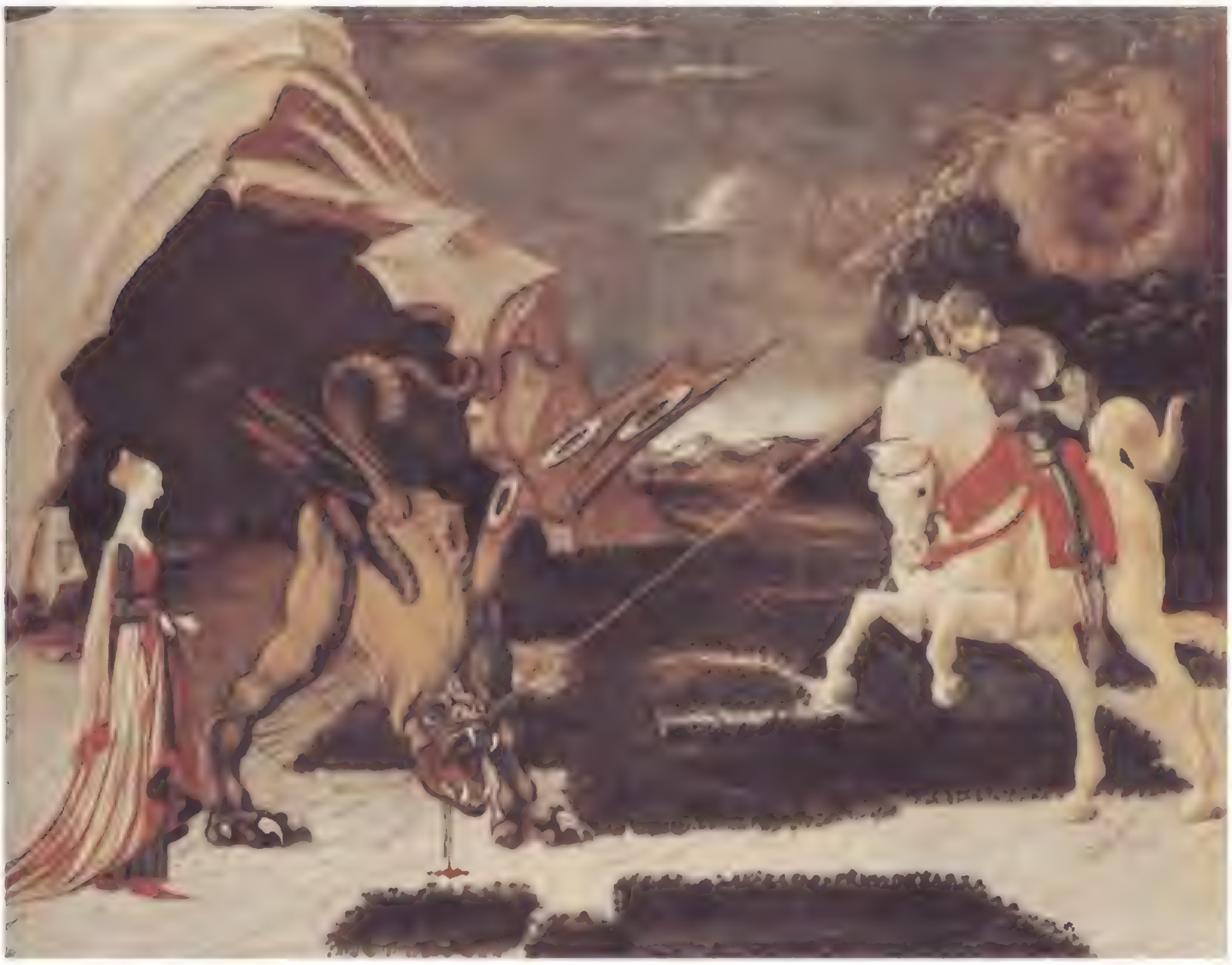
Изобразительные возможности метонимии демонстрирует проза А. П. Чехова, И. А. Бунина. В чеховской «Чайке» есть эпизод, когда начинающий писатель Треплев, тяготеющий к глобальным символам и изысканным метафорам, вынужден признать превосходство своего коллеги, строящего образы и описания на простом, обыденном материале: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова...» По принципу синекдохи (целое через часть) рисовал словесные картины и сам Чехов.

Метонимически освоенная «мелочь» способна порой сказать читателю больше, чем патетический призыв или обобщенная сентенция. Вот пример из рассказа современного советского прозаика В. Г. Попова, где описывается монтажник Пунцов, мастер своего дела: «И так приятно, даже просто физически, залудить конец провода — положить его, зачищенный, на желтую прозрачную канифоль с особым, праздничным, сказочным, оранжевым светом в ней и поводить по проводку паяльником». Через совокупность частных метонимических подробностей здесь передается целостное ощущение радости созидательного труда.

МИФ В ЛИТЕРАТУРЕ

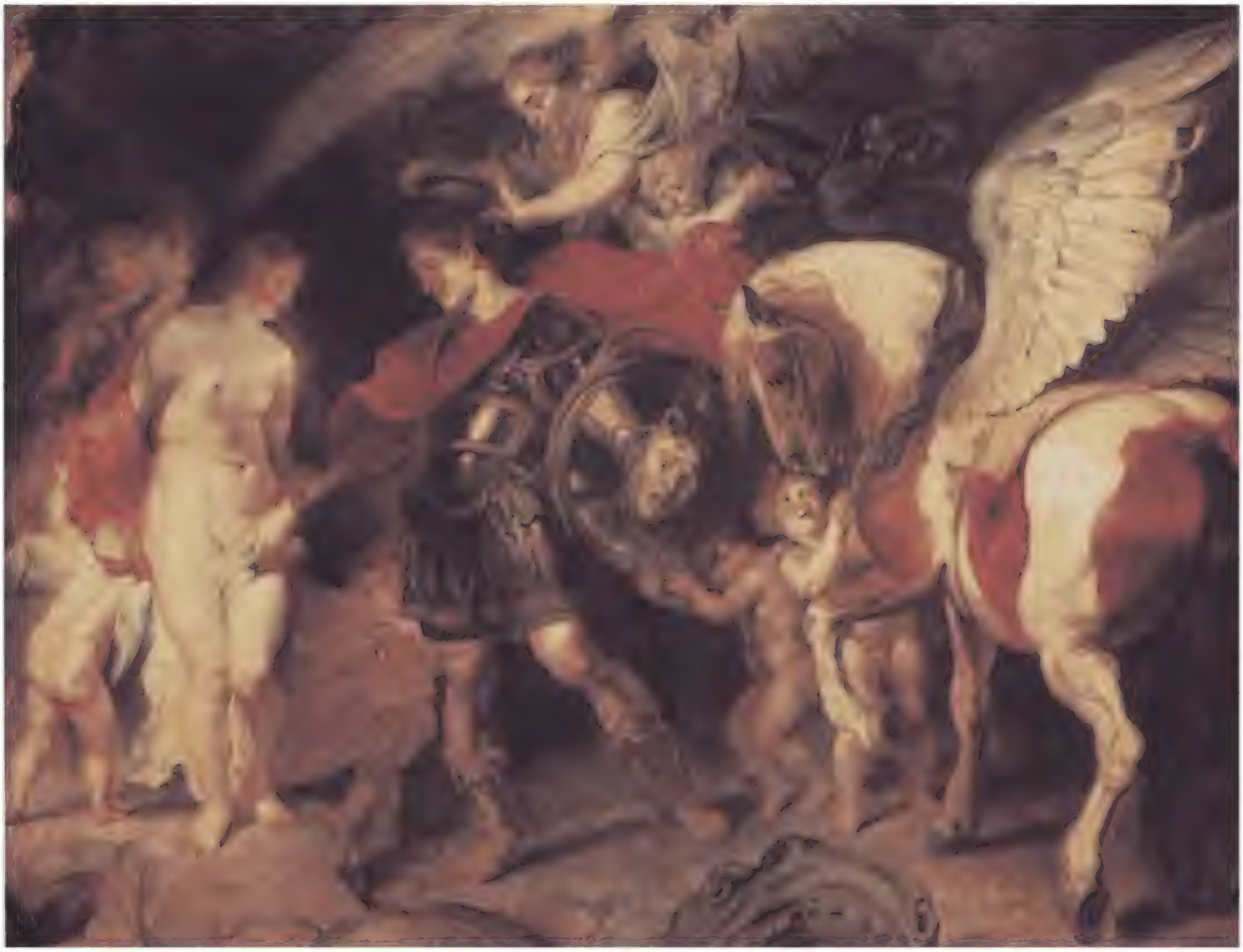
В древности мифы (от греч. mythos — предание, сказание) складывали не для развлечения, а для объяснения, осмысления того, что происходило в мире. Сначала миф не просто рассказывался, но и исполнялся в процессе обряда. Так, каждая гроза у древних греков — это священный брак неба и земли: небо оплодотворяет землю, чтобы она давала урожай. И каждую весну старший жрец и старшая жрица справляли в поле священный брак, чтобы лето было плодородным. Каждое прорастающее зерно — это частица бога, растерзанного врагами. Он был погребен и вновь воскресает каждой весной (например, миф древних египтян об Осирисе и Изиде).

Когда на смену обряду пришел рассказ, тогда стали рассказывать о том, как справляли свадьбу Уран с Геей, Крон с Реей, Зевс с Герой, о том, как Вакх наказывал



Битва св. Георгия с драконом. Художник П. Учелло.

Персей и Андромеда. Художник П. Рубенс.



OVIDIVS NASO

своих врагов, отдавая их на растерзание своим бешеным вакханкам. Поэтому в мифологии так много рассказов, похожих друг на друга: за ними стоит один и тот же миф.

Постепенно миф расслаивался на сказку, религию и историю: победа героя Персея над Медузой Горгоной уже в античности казалась сказкой, Троянская война — историческим событием, а религиозные верования становились все сложнее и уже не сводились к первобытным мифам. И все-таки мифологические образы сохраняли свое значение. Философы-стоики верили, что божественное начало в мире — это «дух», тонкое вещество, пронизывающее все предметы и живые существа, но называли они этот дух по-старому — «Зевсом» и сочиняли ему красивые гимны. Мифы становились многозначны, но это не мешало, а помогало им служить культурному единству общества.

Именно из-за многозначности мифы оказались очень благодарным материалом для зарождавшейся литературы. Рапсод (чтец-декламатор) исполнял «Илиаду» перед большой аудиторией, и одни слышали в ней занимательные подвиги древних богатырей, другие — прославление своих знатных предков, третьи — иносказательное изображение грозы в небе или борьбы страстей в сердце. Для писателей сюжет мифа был заранее известен, и поэтому их внимание сосредоточивалось на тонких новшествах изложения, которые могли значить очень много. Подставляя под одни и те же поступки действующих лиц разные мотивировки, автор мог представить один и тот же миф об Эдипе то образцом смирения перед судьбой, то вызовом богам и т. д.

В античной литературе почти вся поэзия была посвящена лишь мифологическим темам, бытовые темы допускались только в низких жанрах. Новоевропейская литература опиралась на тематику античной мифологии. В эпоху *Возрождения* и *классицизма* большинство поэм и трагедии писались на сюжеты античных мифов и событий древней истории. В эпоху предромантизма и *романтизма* к ним добавились образцы других мифологий — скандинавской с Одином и древнеславянской с Перуном, индийской и исламской. Даже в таком немифологическом произведении, как «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, мы находим уже в первой главе и Зевса, и Венеру, и Диану, и Флору, и Эола, и Фортуну, и Музу, и Федру, конечно, не в сюжете, а в стилистическом орнаменте.

После того как наука XIX в., сопоставляя мифы множества стран и народов, выявила самые общие универсальные темы всякой мифологии, многие писатели стали сознательно строить свои произведения так, чтобы они воспринимались на фоне этих мифологических моделей и от этого приобретали более глубокий и многозначный смысл.

Слово «миф» часто употребляется в переносном значении: так специалисты именуют многоплановые произведения, в которых авторы обобщают вечные закономерности человеческого бытия. Таковы романы «Волшебная гора» и «Иосиф и его братья» Т. Манна, «Петербург» А. Белого, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса, произведения современных советских прозаиков Ч. Т. Айтматова, Ч. Амирэджиби, О. И. Чиладзе, Т. И. Пулатова, А. А. Кима и других. «Мифотворчество» писателей иногда сочетается с творческой обработкой ими мотивов, почерпнутых из мифологий разных народов. Однако любой художественный вымысел писателя качественно отличается от мифа в собственном смысле слова.

МОДЕРНИЗМ

Модернизм (от франц. moderne — современный) — термин, которым обозначаются многие явления литературы и искусства XX в., именно этим веком рожденные (отсюда происхождение термина), новые по сравнению с искусством, возникшим ранее, прежде всего с *реализмом* XIX в.

Поэтому понятием «модернизм» иногда характеризуют различные нереалистические направления, в том числе и такие, представители которых стояли на социально-прогрессивных позициях (например, многие представители *футуризма*). Эти направления сложились в новых, сложных общественно-исторических условиях — в жестокой атмосфере мировых войн, неразрешимых конфликтов эпохи кризиса капитализма. Писатели-модернисты ищут особые художественные средства, чтобы передать весь комплекс острых противоречий XX в. Реалистические средства представляются им недостаточно выразительными, устаревшими, прежде всего для воспроизведения душевного состояния человека, оказавшегося перед лицом буржуазного мира, его отчаяния и потерянности или гневного протеста.

Модернизм часто рассматривают и как проявление идеологии исключительно кризисной, упадочной и потому реакционной. Но в некоторых произведениях модернизма (у Ф. Кафки, Дж. Джойса) идеи безысходности звучат на фоне уничтожающего разоблачения буржуазного общества, дается яркая картина разрушительного воздействия этого общества на человеческую личность.

Однако, придавая форме особое значение, многие из модернистов превращают поиски оригинальных художественных средств в самоцель, забывая о значении содержания и создавая в итоге произведения, не имеющие идейно-эстетической ценности. Поэтому творчество модернистов зачастую выглядит обедненным по сравнению с реалистическим, в котором всегда преобладает стремление к содержательности.

Сложность и неоднозначность модернизма подтверждается тем, что в поисках новых методов художественной передачи жизни с ним оказались в той или иной мере связаны на разных этапах своего творчества многие мастера искусства, которые не могут быть безоговорочно названы модернистами: советский реформатор театра Вс. Э. Мейерхольд, французский художник-коммунист П. Пикассо, крупнейший американский писатель У. Фолкнер и другие.

Известное представление о сложной и не всегда понятной структуре художественного образа у модернистов может дать «Герника» П. Пикассо. Разрушение во время гражданской войны в Испании фашистской авиацией города Герники вызвало гнев и возмущение всех честных людей в мире. Художник стремился по-своему передать и хаос разрушения, и звериный облик фашизма. А позднее, в свете трагического опыта второй мировой войны, «Герника» обрела более широкий, обобщающий смысл — как обличение войны и фашизма.

МОТИВ

Мотив в литературном произведении чаще всего понимается как часть, элемент сюжета. Любой сюжет представляет собой переплетение мотивов, тесно связанных друг с другом, врастающих один в другой. Один и тот же мотив может лежать в основе самых различных сюжетов и тем самым обладать самыми разными смыслами.

Сила и значение мотива меняются в зависимости от того, с какими другими мотивами он соседствует. Мотив бывает иногда очень глубоко скрыт, но чем глубже он залегает, тем большее содержание он может нести в себе. Он оттеняет или дополняет главную, основную тему произведения. Мотив обогащения объединяет такие во всем остальном столь различные произведения, как «Отец Горио» О. де Бальзака, «Пиковая дама» и «Скупой рыцарь» А. С. Пушкина и «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Мотив самозванства объединяет «Бориса Годунова», «Барышню-крестьянку» и «Каменного гостя» А. С. Пушкина с гоголевским «Ревизором»... И все же мотив не безразличен к среде своего бытования: так, излюбленные романтиками (хотя и не ими созданные) мотивы бегства из плена, смерти на чужбине, одиночества в толпе, появляясь в реалистическом произведении, надолго сохраняют отблеск и привкус романтизма, придавая дополнительную глубину своему новому обиталищу, создавая как бы ниши, в которых можно услышать эхо прежнего звучания этих мотивов. Недаром для большинства людей слово «мотив» означает напев, мелодию — кое-что от этого значения

«...ЧЕЛОВЕК НЕ СОЗДАН БЫТЬ ПИСАТЕЛЕМ»

Что делает человека писателем? Кто вправе стать им, даже при литературных способностях? Какое условие непременно для этого?

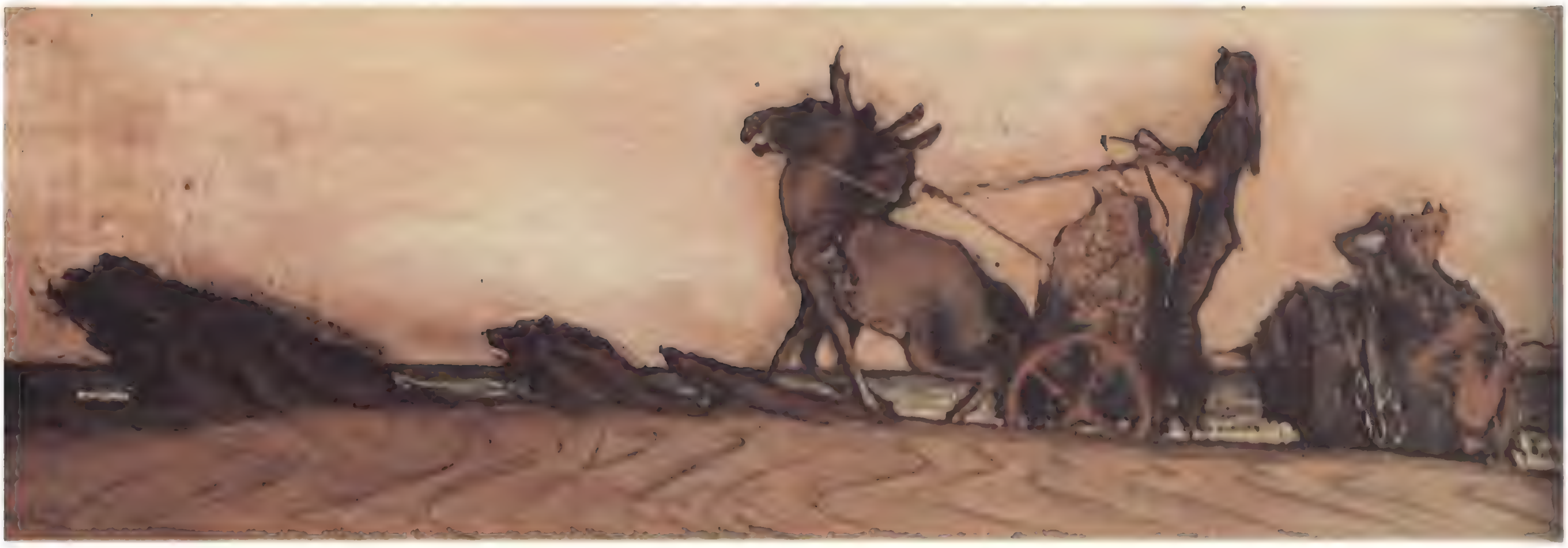
Лев Николаевич Толстой, задаваясь этими вопросами из-за потока присылаемых ему рукописей начинающих писателей, предостерегал своих корреспондентов:

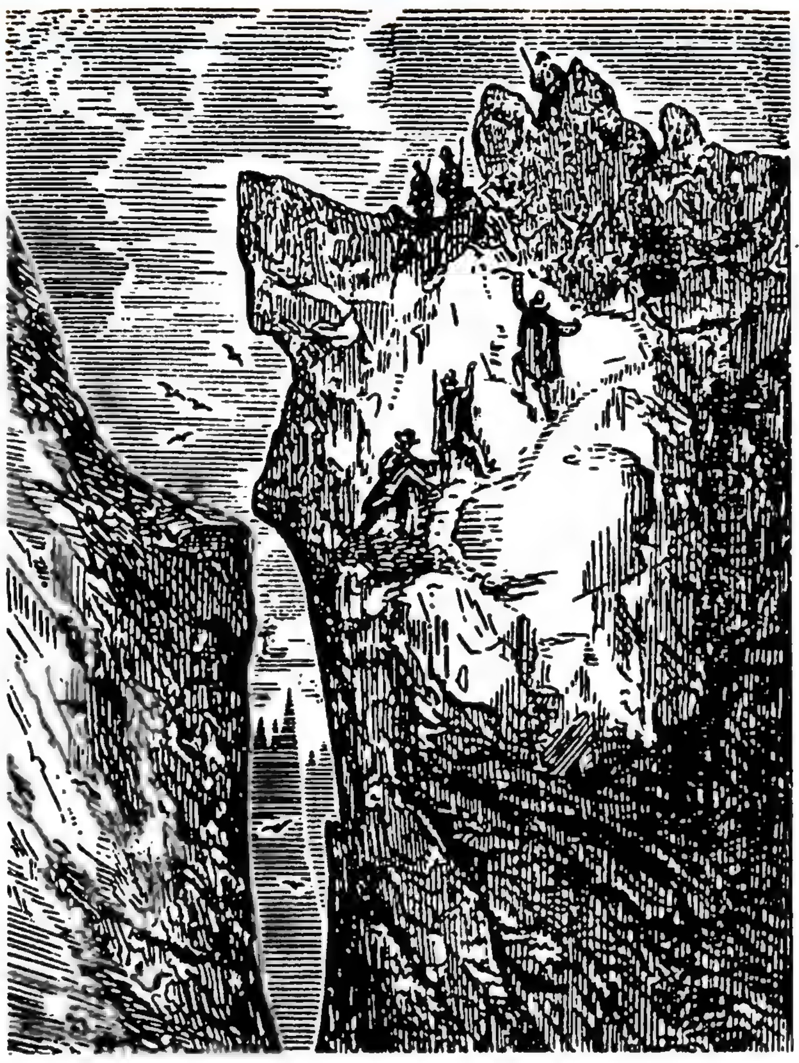
«Одно только опасно: писать только вследствие рассуждения, а не такого чувства, которое обхватывало бы все существо человека. Надо, главное, не торопиться писать, не скучать поправлять, переделывать десять, двадцать раз одно и то же, не много писать и, помилуй бог, не делать из писания средства существования или значения перед людьми. Одинаково, по-моему, дурно и вредно писать безнравственные вещи, как и писать поучительные сочинения холодно и не веря в то, чему учишь, не имея страстного желания передать людям то, что тебе дает благо».

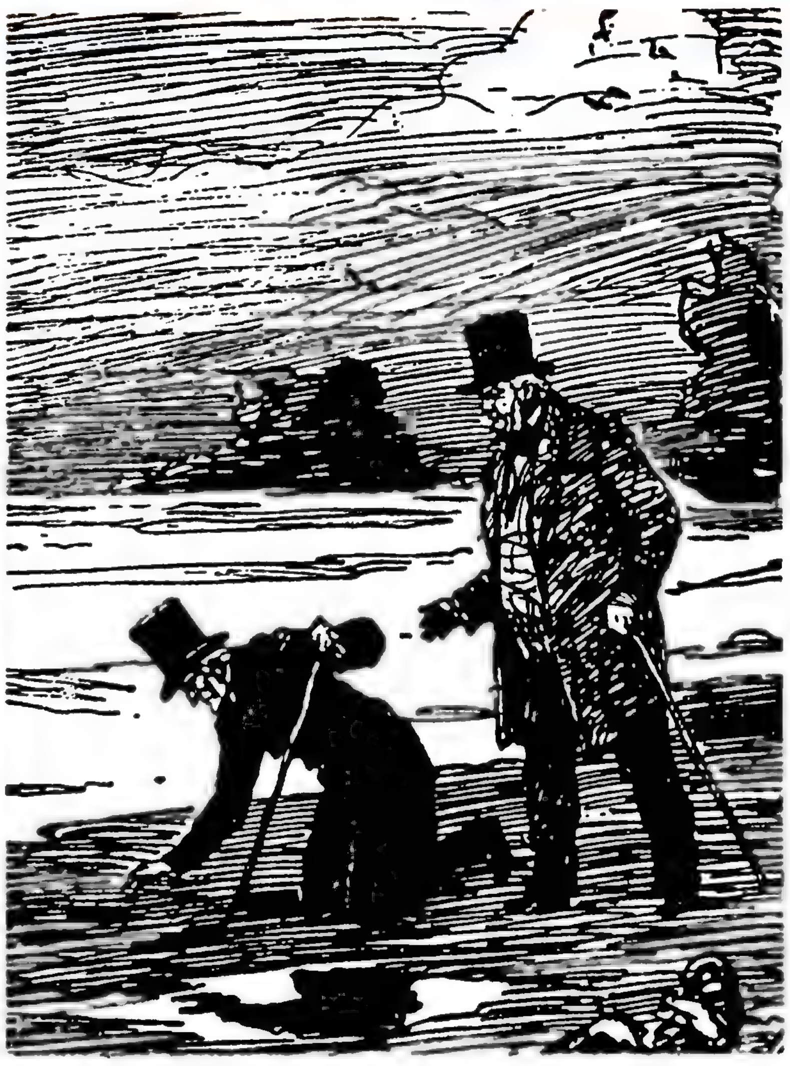
И советовал: «...пишите только в том случае, если потребность высказаться будет неотступно преследовать вас».

Александр Трифонович Твардовский 2 июня 1944 г. в письме с фронта облек ту же мысль в своеобразную словесную формулу: «Это первое условие литературного творчества, чтобы не внешняя, а самая внутренняя причина толкала к нему».

Тем понятнее афористичное высказывание Александра Ивановича Герцена: «...человек не создан быть писателем; письмо есть уже отчаянное средство сообщить свою мысль».







Иллюстрации к «Одиссее» Гомера, к «Детям капитана Гранта» Ж. Верна, к «Лунному камню» У. Коллинза, к «Двум капитанам» В. А. Каверина объединены общим для этих разных произведений сюжетным мотивом поиска.

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ ЭЙХЕНБАУМ (1886—1959)

В 1910-е гг. Б. М. Эйхенбаум получил известность как журнальный критик, но уже тогда его целью было преобразование академической историко-литературной науки, которая «изучает не самый предмет, а больше и охотнее всего — его генезис, условия, его окружающие» (статья «Поэтика Державина», 1916). Встреча с В. Б. Шкловским и Ю. Н. Тыняновым, ставшими на долгие годы его научными единомышленниками и ближайшими друзьями, была решающей в биографии исследователя.

Л. Н. Толстой и М. Ю. Лермонтов — главные его герои. В книге «Молодой Толстой» (1922) Эйхенбаум рассмотрел дневники писателя не как документы личной душевной жизни, а как факты художественного творчества, как лабораторию будущего толстовского психологического анализа. Рецензент книги известный филолог Г. О. Винокур проницательно написал, что «она получит в будущем значение поворотного пункта в изучении толстовского литературного наследия».

О ком бы ни писал Эйхенбаум — о Н. В. Гоголе, И. С. Тургеневе, М. Горьком, В. В. Маяковском, он всегда внедрял в литературоведение представление о художественной деятельности писателя как о сложнейшей работе, сумев дать тонкие аналитические описания и ее процесса, и результата. Такой подход был органической чертой личности ученого. Его дочь — О. Б. Эйхенбаум рассказывает: «Он был художественной, артистической натурой. Очень любил музыку; не мог понять, как в консерва-

оно сохраняет и в качестве литературоведческого термина. В стихах мотивом может стать почти любое слово; в лирике слово-мотив всегда окутано облаком прежних значений и употреблений, вокруг него «светится» ореол прежних смыслов.

Мотив, по определению А. Н. Веселовского, — «нервный узел» повествования (в том числе и лирического). Прикосновение к такому узлу вызывает взрыв эстетических эмоций, необходимый художнику, приводит в движение цепочку ассоциаций, помогающих правильному восприятию произведения, обогащающих его. Обнаружив, например, что мотив бегства из плена пронизывает всю русскую литературу (от «Слова о полку Игореве» до «Мцыри» М. Ю. Лермонтова, от «Кавказского пленника» А. С. Пушкина до «Хождения по мукам» А. Н. Толстого и «Судьбы человека» М. А. Шолохова), наполняясь различным содержанием, обрастая разнообразными деталями, возникая то в центре, то на окраине повествования, мы сможем глубже понять и прочувствовать этот мотив, если снова и снова встретим его в современной прозе. Мотив исполнения желаний, вошедший в литературу из волшебной сказки, лежит в основе чуть ли не всей научной фантастики, но этим его значение не ограничивается. Он может быть обнаружен в таких далеких друг от друга произведениях, как «Крошка Цахес» Э. Т. А. Гофмана, «Шинель» Н. В. Гоголя, «Двенадцать стульев» И. А. Ильфа и Е. П. Петрова, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова — список почти бесконечен, вплоть до романа В. А. Каверина, так и названного — «Исполнение желаний».

Мотив, как правило, существует сразу с двумя знаками, в двух обличьях, предполагает существование мотива-антонима: мотив нетерпения (например, роман Ю. В. Трифонова «Дом на набережной») обязательно вызовет к жизни мотив терпения, причем это совсем не значит, что мотивы будут со-

---

торию ходят люди, не знающие музыкальной грамоты: «Они же музыку не слышат — она их настраивает». Анализ был для него главным — он не понимал, как без него можно глубоко воспринимать искусство».

Вместе с рядом своих единомышленников Эйхенбаум успешно преодолевал устоявшийся взгляд на художественное произведение как на простую «сумму» содержания и формы, закладывал основы новейшей научной поэтики.

Когда в 1918 г. была начата огромная работа по проверке текстов русских классиков для подготовки массовых изданий, Эйхенбаум стал одним из первых текстологов новой школы. Особенно велика была его роль в издании сочинений М. Ю. Лермонтова, в подготовке многих томов сочинений И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. С. Лескова.

Девять книг, выпущенных Эйхенбаумом с 1922 по 1931 г.: «Мелодика русского лирического стиха», «Анна Ахматова. Опыт анализа», «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки», сборники статей «Сквозь литературу» и «Литература», работы о Толстом, замечательная книга «Мой временник» (1929), построенная по типу журнала, с разделами «Словесность», «Наука», «Критика», «Смесь», написанными одним автором, — вместе с несколькими посмертными изданиями легли в фундамент мировой филологической науки, в большой мере определив ее современный облик.

существовать в одном произведении. Важно для развития литературы как раз то, что мотивы как бы перекликаются друг с другом не только внутри одного сюжета (и даже не столько), одного произведения, но и через границы книг и даже литератур. Поэтому, кстати, возможно и плодотворно изучение не только системы мотивов, принадлежащих одному художнику, но и общей сети мотивов, используемых в литературе определенного времени, определенного направления, в той или иной национальной литературе.

Понимаемый как элемент сюжета, мотив граничит с понятием темы.

Понимание мотива как сюжетной единицы в литературоведении соседствует и противоборствует с пониманием его как некоего сгустка чувств, представлений, идей, даже способов выражения. Понимаемый таким образом, мотив уже приближается к образу и может развиваться в этом направлении и перерастать в образ. Этот процесс может происходить в одном, иногда совсем небольшом произведении, как, например, в лермонтовском «Парусе». Мотив одинокого паруса (заимствованный М. Ю. Лермонтовым у А. А. Бестужева-Марлинского и имеющий давнюю традицию), сочетаясь с мотивами бури, простора, бегства, порождает цельный и органический образ мятежной одинокой души, образ, столь богатый возможностями художественного воздействия, что его развитие и обогащение позволили Лермонтову не только основать на нем всю свою лирику, но и преобразовать его в образы Демона, Арбенина и Печорина. Пушкин иначе обращался с мотивами: он умел соединением самых прозаичных, бесстрастных, почти бессодержательных и пустых от долгого употребления мотивов придать им значение свежее и всеобщее и создать образы живые и вечные. У Пушкина все мотивы помнят о своем прежнем бытии. С ними в новое произведение входит не просто традиция, но и *жанр,* начиная жить новой жизнью. Так живут в «Евгении Онегине» введенные через посредство мотивов баллада, *элегия, эпиграмма, ода,* идиллия, *письмо, песня, сказка, басня,* новелла, эпитафия, мадригал и множество других полузабытых и забытых жанров и жанровых образований.

Мотив двулик, он одновременно представитель традиции и знамение новизны. Но столь же двойствен мотив и внутри себя: он не является неразлагаемой единицей, он, как правило, образован двумя противоборствующими силами, он внутри себя предполагает конфликт, преобразующийся в действие. Жизнь мотива не бесконечна (мотивы выдыхаются), прямолинейная и примитивная эксплуатация мотива может его обесценить. Так случилось, например, с мотивом борьбы старого и нового в так называемой «производственной» прозе 50-х гг. XX в. После того как появилось множество романов и повестей, использовавших этот мотив, долгое время любое его проявление служило знаком литературной недоброкачественности. Потребовались время и незаурядные усилия талантливых писателей, чтобы этот мотив вновь обрел права гражданства в нашей литературе. Возрождаются к жизни мотивы иногда совершенно неожиданно. Например, романтический мотив одиночества в толпе, мотив чужака с успехом воскресли в повести «Чучело» В. К. Железникова, ставшей особенно известной после экранизации ее Р. А. Быковым. Мотив — категория, позволяющая рассматривать литературу как единую книгу, как целое — через частное, как организм — через клетку. История мотивов — их зарождения, развития, угасания и нового расцвета — может быть предметом увлекательнейшего литературоведческого исследования.

МУЗЕИ ЛИТЕРАТУРНЫЕ

Это учреждения, которые собирают материалы о жизни и творчестве писателей, по истории литературы, сохраняют эти материалы и устраивают постоянные экспозиции и различные выставки. Сотрудники музеев не только ведут поиск и отбор историко-литературных материалов, но также их изучение, научное описание и комментирование, организуют научные конференции по результатам изучения жизни и творчества писателей, по проблемам истории литературы. Музеи — центры большой культурно-просветительской работы: они организуют литературные праздники, вечера, встречи с писателями, чтение лекций. Музеи в СССР помогают трудящимся лучше узнать жизнь и творчество писателей, представляющих гордость нашей литературы.

Музеи бывают двух видов: мемориальные и историко-литературные.

Пропагандировать творчество лучших писателей прошлого и современности, сохранять благодарную память о них призваны мемориальные музеи, посвященные творчеству того или иного писателя. Обычно они организуются в квартире, доме, усадьбе, где жил писатель. В музее помещаются его личные вещи и документы о жизни и деятель-

Квартира-музей Ф. М. Достоевского. Москва.

ШКОЛЬНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ

Темой такого музея может стать история русской литературы, литература какого-нибудь определенного периода, творчество писателя или отражение важных общественных вопросов в литературе.

Определив тему, вы должны ее выстроить, т. е. создать разделы, в которых она будет раскрываться. Каждый раздел должен быть логически закончен, служить переходом к следующему. В литературном музее лучше всего придерживаться хронологического порядка. Четкая структура плана поможет вам подобрать материал. Например, если вы организуете музей, посвященный творчеству В. В. Маяковского, то открываться он должен отделом, характеризующим детские годы поэта; на стендах или в витринах, рассказывающих об отрочестве Маяковского в Москве, нужны материалы, показывающие революционную деятельность Московской организации социал-демократов того периода, когда Маяковский-гимназист был арестован за участие в революционной работе. Материалом для этих разделов могут послужить увеличенные фотографии иллюстраций из Полного собрания сочинений поэта, фотокопии документов из книг, рассказывающих о революционном движении на Красной Пресне в Москве (1905—1907), репродукции картин, изображающих эпизоды революции 1905 г., и портреты революционеров.

Составляя раздел экспозиции о начале поэтической деятельности Маяковского, необходимо показать литературную атмосферу того времени.

В каждом разделе экспозиции, какому бы писателю он ни был посвящен, должны быть отражены историческая обстановка в данный период, литературное окружение писателя, его друзья, собственные литературные произведения.

Материалы для экспозиции — фотокопии документов и рукописей, репродукции портретов и картин, скульптурные изображения писателя или его современников. Если есть первые издания книг данного писателя или авторов того же литературного направления, просто книги, газеты, журналы того времени, то они тоже должны найти место в экспозициях.

По такому же принципу следует строить экспозиции, посвященные не только отдельно взятому писателю, но целому литературному периоду.

Школьные литературные музеи создаются медленно. Ведь одних только фотокопий мало: экспозиция будет однообразна. А чтобы подготовить другие материалы, нужно время.

Материалы, поступившие в музей, должны быть тщательно изучены и обработаны. Обновление экспозиции, составление надписей — это область не только литературоведов, но и художников-оформителей. Актив музея постоянно изучает творчество данного писателя или литературу данного периода в связи с его историей и культурой. В музее можно организовывать конкурсы-выставки иллюстраций юных художников к произведениям писателя (или писателей), которому посвящен музей. Большую помощь в работе музея может оказать и школьный литературный кружок.

ности, фотографии, портреты и другие экспонаты, связанные с личностью писателя или воссоздающие атмосферу его эпохи. Таковы музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», музей-усадьба И. С. Тургенева Спасское-Лутовиново, музей-усадьба Ф. И. Тютчева Мураново, дом-музей А. П. Чехова в Ялте, дом-музей Н. Г. Чернышевского в Саратове, музей-квартира Н. А. Некрасова в Ленинграде и др. Некоторые музеи приобретают исключительно бытовой характер, например «Домик Каширина» в г. Горьком, где сохранены вещи, окружавшие маленького Алешу Пешкова, когда он жил в доме деда. При осмотре этого музея перед мысленным взором посетителей встают незабываемые страницы замечательной автобиографической повести Горького «Детство». Особую важность имеют экспонаты музеев, связанные с литературным трудом писателя: рукописи и письма писателя, книги с его пометками и т. д. В настоящее время существуют многочисленные музеи, рассказывающие о творческом труде создателей нашей советской многонациональной литературы — писателей разных народов СССР, например: дом-музей М. Ф. Ахундова в г. Нухе, дом-музей Х. Абовяна в Ереване, музей Джамбула Джабаева в г. Джамбуле, музей Я. Коласа в Минске, музей И. Г. Чавчавадзе в Тбилиси, музей Т. Г. Шевченко в Киеве и др.

Дом-музей А. П. Чехова. Ялта.

Государственный музей-заповедник А. С. Пушкина. Михайловское (Псковская область). Кабинет писателя.

Самые крупные и значительные из них — музей Института русской литературы в Ленинграде (Пушкинский дом) и Государственный литературный музей в Москве.

Интересно, что Пушкинский дом был основан в 1905 г. именно как музей и хранилище связанных с творчеством А. С. Пушкина материалов. Впоследствии сложился научный комплекс, который действует сегодня. Здесь хранятся не только рукописи и документы, связанные с творчеством А. С. Пушкина, но также большое количество рукописей М. Ю. Лермонтова, Г. Р. Державина, И. А. Крылова, Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского, А. А. Блока и других. Литературный музей ИРЛИ включает Всесоюзный Пушкинский музей в г. Пушкине, мемориальный музей-квартиру Пушкина в Ленинграде, Пушкинский заповедник, в который входят в первую очередь села Михайловское и Тригорское и Святогорский монастырь, где находится могила поэта.

Государственный литературный музей создан в Москве в 1934 г. В первые же годы его существования, еще до Великой Отечественной войны, сотрудниками музея были собраны богатые литературные архивы А. С. Пушкина, А. И. Герцена, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Н. А. Некрасова и других.

Иногда литературные отделы входят как часть в музеи краеведческие, которые широко распространены и имеются не только в каждой области и республике, но и во многих крупных городах нашей страны.

Н О

НАРОДНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Не всякий художник может заявить, как это сделал А. С. Пушкин, подытоживая пройденный путь:

> Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
> К нему не зарастет народная тропа...

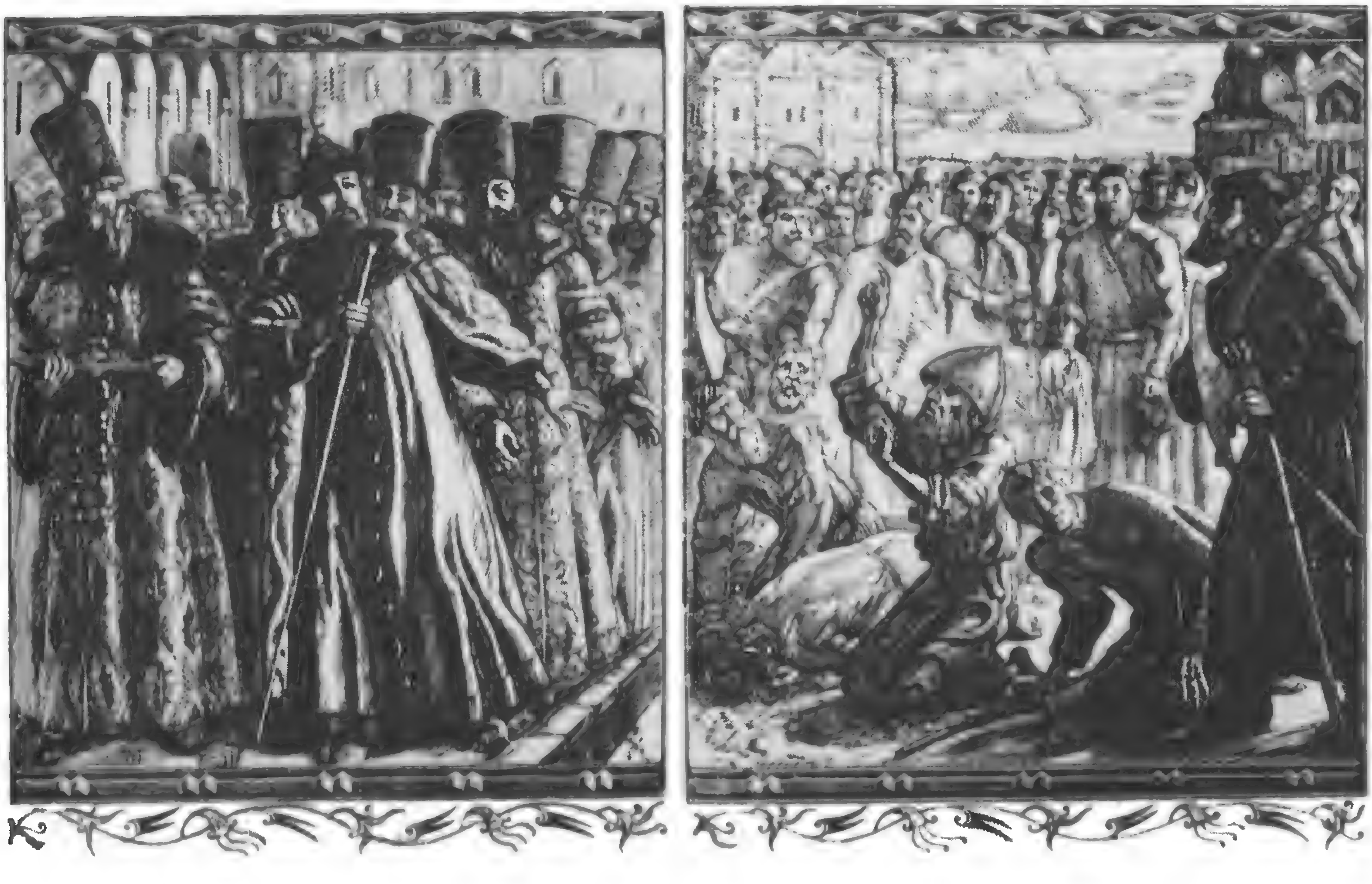
Вопрос в том, примет ли, действительно, творчество художника народ, или оно будет признано лишь узким кругом ценителей искусства.

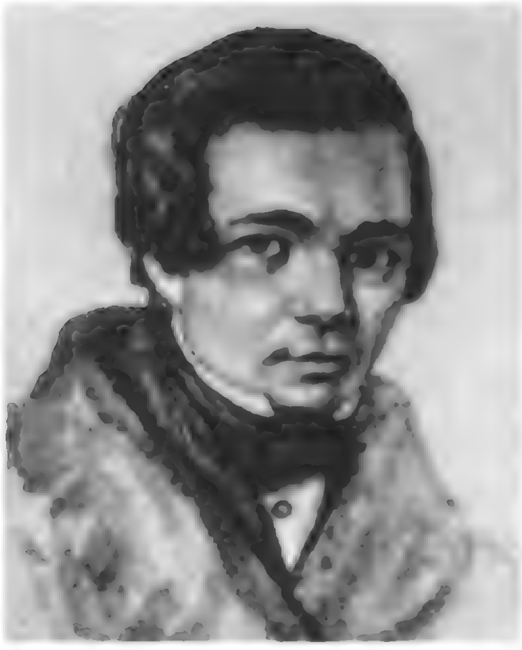
Под народностью обычно понимают степень близости широким массам, всему народу художественного произведения или всего творчества определенного писателя и целого направления (течения, школы). Отражение народной жизни, выражение общенародных интересов, настроений и оценок находят художественное воплощение не только в тематике и проблематике, пафосе и идеях, характерах и сюжете, но и в средствах художественной выразительности, тропах (см. *Тропы и фигуры*), языке. Народности противостоят индивидуализм и эстетство, «искусство для искусства».

Представления о народности зависят от того, как определяется содержание самого понятия «народ».

В России XIX в. некоторые литераторы, например славянофилы А. С. Хомяков, братья И. В. и П. В. Киреевские, братья К. С. и И. С. Аксаковы и другие, видели народность литературы в поэтизации простонародного быта, патриархальных обычаев и нравов крестьянства и преувеличивали отрицательные стороны «чужеземного», прежде всего западноевропейского влияния, якобы органически враждебного русскому народу. Полемизируя со славянофилами, В. Г. Белинский сослался на авторитет Н. В. Гоголя, который написал в 1832 г. в статье «Несколько слов о Пушкине»: «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа». Белинский указал, что «под этими словами могли подписаться не только А. С. Пушкин, но и А. С. Грибоедов, и декабристы, и М. Ю. Лермонтов...», «...Бедна та народность, — продолжал ту же мысль Белинский, — которая трепещет за свою самостоятельность при всяком соприкосновении с другою народностью! Наши самозваные патриоты не видят, в простоте ума и сердца своего, что, беспрестанно боясь за русскую национальность, они тем самым жестоко оскорбляют ее».

Иллюстрации В. Фаворского к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов».





Лирика А. В. Кольцова глубоко народна по форме и содержанию.

Белинский подчеркивал в народности уже не национальное, а общечеловеческое начало. И у Пушкина мы прочтем:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Народность литературы здесь возведена Пушкиным в ранг общечеловеческой гуманности: пробуждение в читателях добрых чувств; утверждение свободы в «жестокий век» всеобщего рабства; сочувственное внимание к «простому», попранному человеку и т. п. И, предвещая, что «слух» о поэте «пройдет по всей Руси великой» и имя его назовет «всяк сущий в ней язык», Пушкин перечисляет представителей чрезвычайно разных, притом весьма далеких друг от друга народов как выразителей «мнения народного» о литературе, о жизни, об истории.

Националистическое и скрывающее классовый антагонизм толкование народности получило поддержку официальных кругов царской России и было выражено формулой «православие, самодержавие и народность». Русскому народу настойчиво приписывались такие свойства, как религиозность, монархизм, социальная пассивность, рабская приверженность существующему порядку, косность нравов и быта. Формула «официальной народности» была взята на вооружение представителями литературного консерватизма (М. П. Погодин, С. П. Шевырев, Н. И. Греч, Ф. В. Булгарин, В. И. Аскоченский, К. Н. Леонтьев и другие).

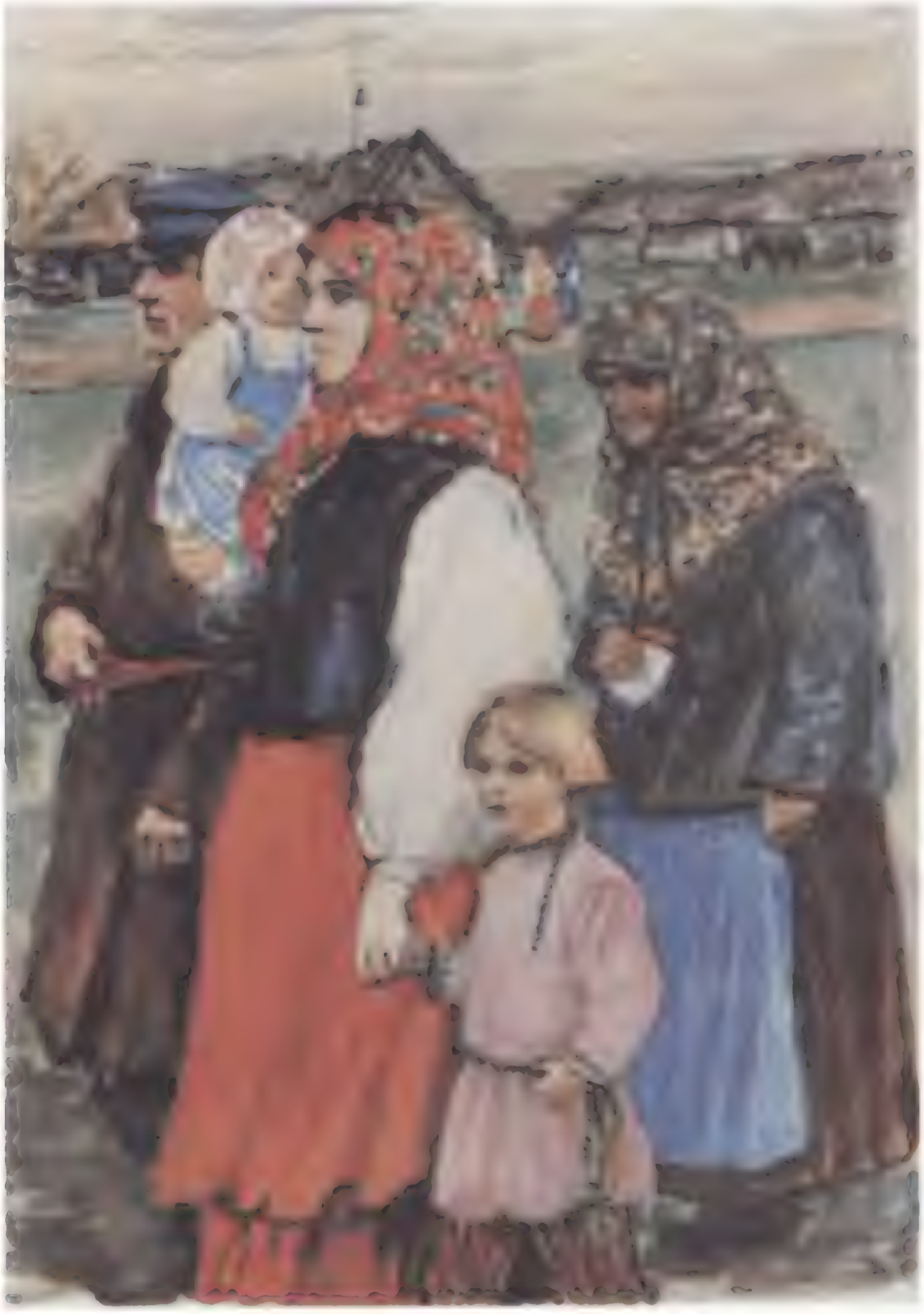
Напротив, представителей передовой русской мысли историческая пассивность народа угнетала, вызывая пессимистические настроения. Мрачно и безысходно звучит у Пушкина (в 1823 г., еще до восстания декабристов!) обращение к массам, исполненным смирения:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

Такое противоречивое ощущение народности было трагическим плодом эпохи, выдвинувшей дворян-революционеров, о которых В. И. Ленин с исчерпывающей точностью и лаконизмом сказал: «Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 261). Эти слова: «узок круг», «страшно далеки... от народа» — объясняют и суть понимания народности литературы на первом этапе развития освободительного движения.

На втором, разночинском этапе революционно-освободительной борьбы в России вожди революционной демократии Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов прямо говорили о необходимости «партии народа в литературе». Под «народом» революционеры-демократы подразумевали крестьянство, а освобождение народа мыслили как установление в стране народовластия в результате крестьянской революции. Однако спад революционной активности масс все более ослаблял их надежды, накладывал свой драматический отпечаток на размышления о народе.

Иллюстрация А. Пластова к поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос».



Н. А. Некрасов, обращаясь к «сеятелю и хранителю» родной земли с вопросом-надеждой: «Ты проснешься ль, исполненный сил», — бросал народу и горький упрек:

Иль, судеб повинуясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил —
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?..
(Размышления у парадного подъезда, 1858)

Другой революционный демократ — М. Е. Салтыков-Щедрин увидел в народе, забитом и покорном, объект для резкой, беспощадной сатиры. В фантастической «Истории одного города» (1869—1870) народ («глуповцы») сам идет в кабалу к тиранам и деспотам.

«Шире стал круг борцов, ближе их связь с народом» — так характеризовал деятельность разночинцев В. И. Ленин (Полн. собр. соч. Т. 21. С. 261). «Шире» и «ближе» по сравнению с дворянами, которые были от народа «страшно далеки». В. И. Ленин показал, что есть «революционный народ» и народ как «масса населения неоформленная», т. е. «...обыватели, мещане, которые более способны отстраниться от острой борьбы, пройти мимо или даже спрятаться (как бы тут, в драке-то, не влетело!)» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 320—321). Поэтому есть огромная разница между той народностью, которая представляет интересы и чаяния «революционного народа», и той народностью, которая выражает близость ко «всему народу». Этого еще не понимали писатели-разночинцы, подходившие к народу недифференцированно. Недаром В. И. Ленин писал, что революционеры-разночинцы не были еще самой бурей. «Буря, это — движение самих масс» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 261).

Замечательный пример народности литературы как воплощения «движения самих масс» — уже в советский период — являет собой творчество А. Т. Твардовского. Книга про бойца «Василий Теркин», рожденная как бы не самим поэтом, а всем воюющим народом в лице поэта, реализовала немыслимое прежде единство писателя, читателя и героя, слитых в одно нерасторжимое целое. Показательны здесь и многочисленные стихийные попытки читателей «дописать» поэму за Твардовского или вместе с ним, «посоветовать» автору, что ему делать дальше со своим героем, «повлиять» на писателя и его творчество наивно-непосредственным образом. Не идеализируя своего читателя из народа («Но и тебя не прочу в боги, лепить не буду новый культ»), Твардовский в поэме «За далью — даль» раскрывает разные, противоречивые стороны своего собеседника, показывает его силу и слабость, но и не отрывает от себя: «Всего героев — ты да я, Да мы с тобой». Народ для Твардовского-поэта не «он», как это было для Пушкина или Некрасова, а «ты», «мой друг и высший судия».

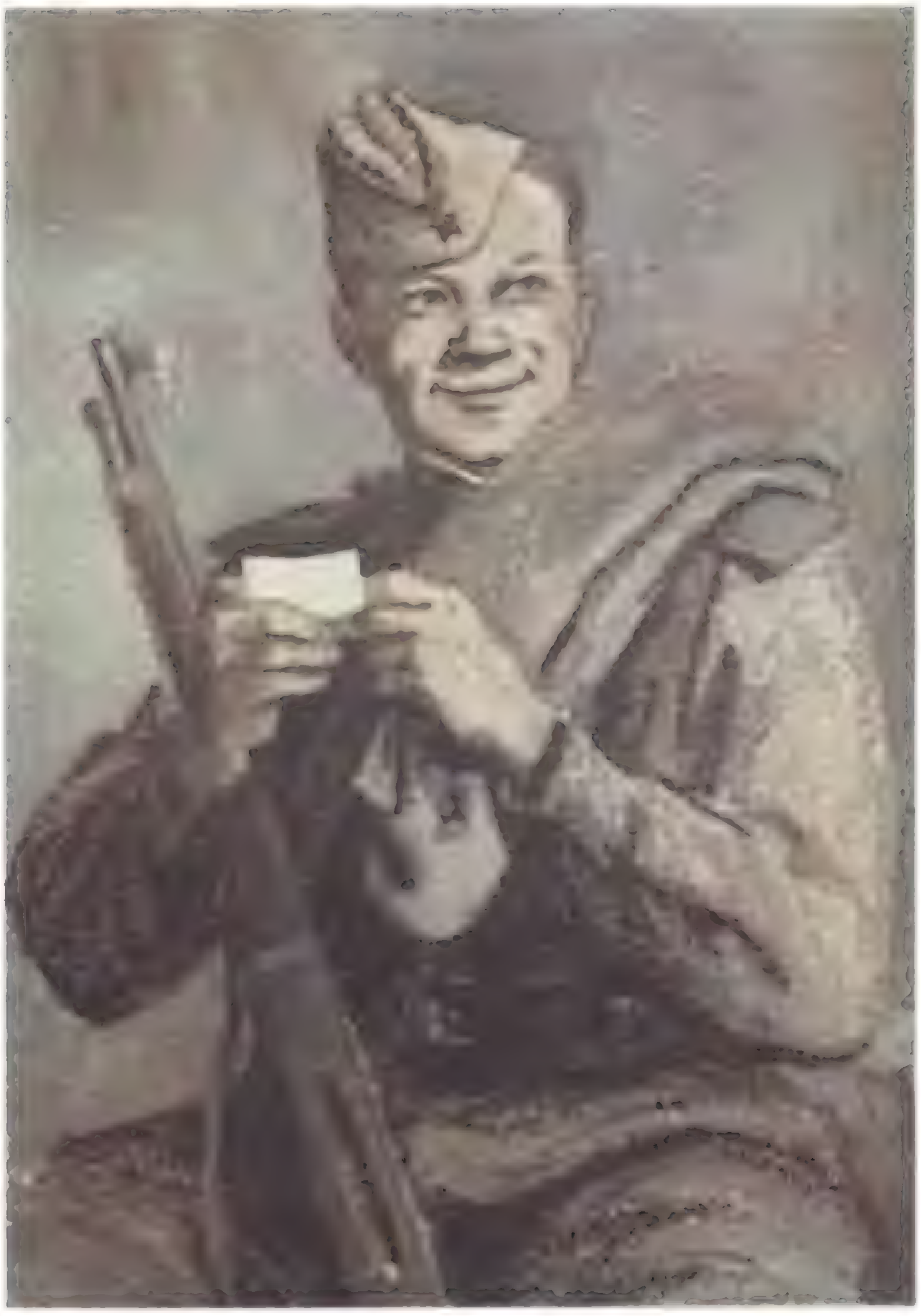
Да, и такой ты есть и всякий,
Но счастлив я, что ты, брат, есть!

Народность своего творчества Твардовский объяснял предельно просто:

Просто — мне дорого все, что и людям,
Все, что мне дорого, то и пою.

Именно так представлял себе новую, свободную литературу, которая «будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность», В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» (Полн. собр. соч. Т. 12. С. 104). Массовость литературы еще не показатель ее народности. Во все времена бывали низкопробные — лубочные или бульварные, — псевдохудожественные поделки, пользовавшиеся огромной популярностью, в

Иллюстрация О. Верейского к поэме А. Т. Твардовского «Василий Теркин».



том числе у простого народа. Буржуазная «массовая культура», при всей ее действительной массовости, отнюдь не народна, а буржуазна. Подлинно народная литература не подавляет индивидуальности художника, а раскрепощает ее, освобождает от диктата «массовости». Потому-то В. И. Ленин и предупреждает в той же статье, что «литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством» (Полн. собр. соч. Т. 12. С. 101). На этапе истории, когда главное ее содержание составляет само «движение масс», народность литературы определяется концентрированным отражением ключевых проблем этого движения, передовых идей, составляющих движущую силу авангарда народа — его революционной партии. В советской литературе народность сближается, а подчас и сливается с *партийностью литературы,* тем самым воплощая органическое единство партии и народа.

В новой редакции Программы КПСС констатируется, что искусство социалистического реализма основано на принципах народности и партийности. Так было начиная с самых истоков нового творческого метода. Однако в современных условиях принцип народности обретает специфическое, новое содержание, зафиксированное в Программе партии. С одной стороны, литература и искусство в целом призваны служить интересам народа — укреплять связи с народной жизнью, удовлетворять возрастающие запросы различных слоев населения, воспитывать трудящихся — идейно, нравственно, эстетически. С другой стороны, по мере роста культурного уровня народа усиливается влияние искусства на жизнь общества, его морально-психологический климат. Утверждая новое и обличая старое, обогащая социалистический образ жизни, развивая творческий потенциал народа, внедряя эстетическое начало во все сферы жизни человека, литература и искусство способствуют формированию нового человека, наполняют духовную жизнь общества непреходящими ценностями, глубоко раскрывают правду жизни. Именно этим в совокупности определяется место и роль литературы и искусства в общенародном деле, говорилось в Политическом докладе XXVII съезду КПСС, а затем и на VIII съезде советских писателей. Новое историческое содержание принципа народности литературы и искусства в огромной мере повышает ответственность художника как за идейную направленность его творчества, так и за художественную силу воздействия его произведений.

НАТУРАЛИЗМ

Достаточно назвать какое-нибудь произведение натуралистическим, и мы тотчас догадаемся, что оно поражено вялой описательностью, мелочным правдоподобием деталей при отсутствии даже намека на художественный идеал и художественную правду.

Эта репутация возникла не на пустом месте, хотя в 70—90-е гг. XIX в. именно с натуралистическими экспериментами Э. Золя и братьев Гонкуров во Франции, Г. Гауптмана в Германии, П. Боборыкина и А. Амфитеатрова в России во многом связывались надежды на открытие новых горизонтов в художественном освоении действительности. Особенная слава выпала в России на долю Эмиля Золя (1840—1902). Его программные «Парижские письма» на протяжении шести лет почти ежемесячно появлялись на страницах петербургского журнала «Вестник Европы», а его романы из многотомной серии о Ругон-Маккарах нередко выходили в русских переводах раньше, чем на языке оригинала, приковывая к себе заинтересованное внимание Л. Н. Толстого и И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина и И. А. Гончарова, В. Г. Короленко и А. П. Чехова.

Причина нахлынувшей моды была проста: обвинив современную им литературу в тенденциозности, романтических предрассудках и моралистической чопорности, писатели-натуралисты объявили, что именно они наконец-то откроют обществу полную, исчерпывающую, по-научному достоверную и беспристрастную правду о нем самом. Для этого, как они полагали, необходимо прежде всего резко расширить «пределы изображения», захватить в поле зрения искусства тех героев, те сюжеты, тот жизненный материал, которые ранее возникали в нем лишь изредка.

И действительно, в натуралистической прозе и драматургии гораздо богаче, чем прежде, оказалась представленной жизнь пролетариата (например, «Жерминаль» Э. Золя, «Ткачи» Г. Гауптмана, «Тяга» П. Боборыкина), социальных низов, деклассированной мещанской и люмпен-пролетарской среды, городского «дна» («Жермини Ла серте» Э. и Ж. Гонкуров, «Чрево Парижа» и «Накипь» Э. Золя, «Марья Лусьева» А. Амфитеатрова). В книгах Э. Золя и «золяистов» впервые во весь голос заявил о себе мир грубых страстей и низменных побуждений, причем даже не замаскированных хотя бы видимостью духовных или умственных, культурно-идеологических запросов.

Человек у натуралистов предстал не творцом своей судьбы и даже не жертвой скверного общественного устройства, а чем-то вроде одушевленного автомата, действующего по заданной извне либо социальной, либо биолого-генетической программе.

Принципиально отличалась и авторская позиция писателя-натуралиста, который, «добру и злу внимая равнодушно», отказываясь давать какую-либо оценку изображаемым героям и событиям, отводил себе роль эксперта, «следователя по делам человека», настаивал на своем праве изучать мир людей с таким же бесстрастием, с каким ученые-натуралисты исследуют и описывают мир пресмыкающихся или насекомых. Судьба героя рассматривалась как своего рода «человеческий документ», не нуждающийся в художественном претворении и «приукрашивании», а за сюжетами натуралистических произведений нередко просвечивали уголовное дело или клиническая история болезни. Место художественного идеала на шкале литературных ценностей заняла «научная» объективность, к достижению которой «золяисты» шли не путем типизации характеров и обстоятельств, как это принято в эстетике реализма, а воспользовались методом «усредняющего упрощения».

Так — посредством неуклонного сведения личности героя к той или иной элементарной схеме — создавались характеры. Ощущение же жизненной правдивости произведения, столь дорогое натуралистам, достигалось благодаря перенасыщению текста разного рода подробностями, деталями, бытовыми приметами, не пропущенными сквозь фильтры художественного отбора и обобщения. Случайное, любое тем самым как бы уравнивалось в правах с острохарактерным, существенным, а панорама действительности складывалась из бесчисленного множества моментальных снимков с натуры. Книги «натуралистов» в силу этого непомерно разбухали, превращались в многотомные, подчас тысячестраничные романные серии, тяготели к жанровой форме общественно-бытовой хроники, «летописного документа».

Пропагандируя принципы «протокольной эстетики», Э. Золя подчеркнул их экспериментальный, поисковый характер. Естественно спросить: удался ли натуралистический эксперимент? В целом, по-видимому, нет, и не случайно мы сегодня читаем романы Э. Золя, его западноевропейских и русских последователей скорее не благодаря, а как бы вопреки их натуралистичности — вопреки растянутости и скрупулезному бытописательству, вопреки схематичности и попыткам поверить жизнь человека, мир его душевных переживаний наивно понятыми законами дарвинизма и позитивистской социологии. Но, приходя к такому выводу, мы отдаем должное и тому, что «натуралисты» действительно заметно расширили пределы изображения, оспорили многие традиционные табу и моралистические предрассудки, способствовали дальнейшей демократизации литературы, первыми начали очень важный для искусства уже XX в. путь в глубины «бессознательного» и «подсознательного», испробовали на практике эффективность целого ряда новых приемов повествовательной техники.

Этим опытом, трансформировав его, включив его в собственную мировоззренческую, образно-стилевую систему, воспользовались многие и очень разные писатели нашего столетия — от реалистов до приверженцев теории и практики художественного авангарда.

Иллюстрация Д. Дубинского к роману Э. Золя «Госпожа Сурдис».

НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Брата Морфея, бога сна, древние греки называли Фантазом. Он заведовал на Олимпе иллюзиями. Отсюда произошло слово «фантазия» (от греч. phantasia — воображение). Именно благодаря фантазии человек способен творить. От этого же корня образована и «фантастика» (от греч. phantastikē — искусство воображать) — термин для обо-

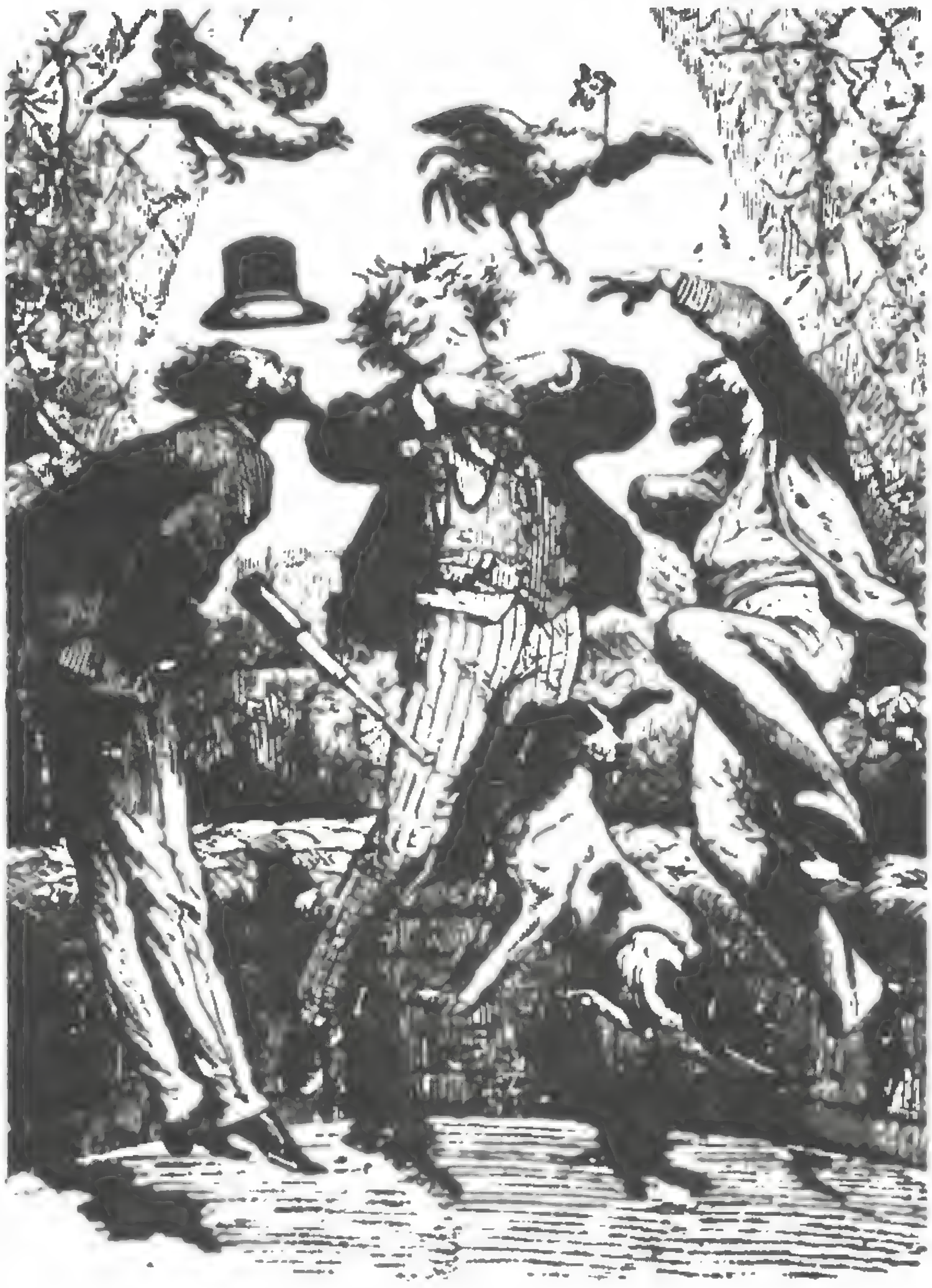


Иллюстрация к роману Ж. Верна «Вокруг Луны».

значения литературных произведений, изображающих невероятное как действительное и действительное как невероятное.

К существительному «фантастика» часто добавляют эпитет «научная». Однако границу между научной и сказочной фантастикой не всегда удается прочертить четко, порой элементы научной фантастики и сказки смешиваются в одном произведении, скажем в романе американского фантаста К. Д. Саймака «Заповедник гоблинов». Главное не в том, какую фантастическую посылку использовал автор, а в том — зачем он вообще пишет, какие идеи он вложил в свои произведения.

Нередко можно встретить утверждение, что научная фантастика существует ради прогнозирования научно-технических идей. Действительно, остроумная гипотеза, небывалое «изобретение» играют в ней важную роль. Нетрудно убедиться в том, что значительная часть технических предвидений принадлежит авторам фантастических произведений. Еще до нашего столетия были предсказаны и телевидение, и антигравитация, и отравляющие вещества, и акваланг, и многоступенчатая ракета, однако о том, кто это сделал, знают в лучшем случае лишь специалисты. Но все читают и перечитывают все же жюльверновскую историю капитана Немо, а не роман современника Ж. Верна — А. Робида «Электрическая жизнь», хотя в последней книге технических предвидений больше, чем во всех произведениях Ж. Верна, вместе взятых. Дело в том, что фантастика — это прежде всего художественная литература, а значит, что ее предметом всегда был и остается человек.

Фантастика исследует в первую очередь поведение человека, но в необыкновенных

ПОМОЩЬ ШКОЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКЕ

Юные читатели могут взять на себя заботу о сохранности книг, под руководством библиотекаря реставрировать их, объяснять младшим ребятам, как надо обращаться с книгой. Они помогают выдавать книги, расставлять их по местам, составлять и проверять каталог, объясняют, как им пользоваться. Их помощь нужна библиотекарю и для работы с читателями, которым нередко требуется подобрать литературу по нужной теме или посоветовать, какую книгу взять почитать.

С вашей помощью библиотека станет книжным центром школы, в котором дежурные активисты проводят обзор вновь поступивших книг, периодических журналов, устраивают выставки книжных новинок. Младшим ребятам, остающимся после уроков в группах продленного дня, они читают рассказы, стихи о дружбе, о честности, об умении принимать самостоятельные решения.

Вместе с ребятами библиотекарь организует читательские отклики на ту или иную книгу. Тексты докладов на литературные темы, нарисованные ребятами иллюстрации к прочитанному, рецензии — все это можно оформить как выставку читательских работ.

Библиотека, как правило, проводит читательские конференции, нередко на них приглашаются писатели, литературоведы, книголюбы. Организовать эти конференции, помочь подготовить выступления, найти интересного гостя для библиотеки, распространить среди ребят обсуждаемую книгу, рассказать о ее авторе — все это тоже забота библиотечного актива.

Очень много дел в библиотеке для тех, кто любит оформлять стенды, вести литературный календарь, составлять списки рекомендуемой литературы, устраивать выставки-конкурсы, выставки-викторины, выставки школьных стенных газет.

условиях. Она способна заглянуть в области, которые неподвластны «обыкновенной» литературе, и оторвать читателя от будничности, воспеть подвиги, перенести в далекое будущее.

Бразильский архитектор О. Нимейер признавался: «Я дал бы сейчас все что угодно, чтобы заглянуть если не на тысячу, то хотя бы на пятьсот лет вперед... Как будут жить люди тогда? Будут ли они счастливы?..» Единственное средство осуществить мечту выдающегося зодчего нашего времени, которая, без сомнения, разделяется сотнями миллионов людей, — это обратиться к фантастике. Это желание заглянуть «через хребты веков» люди пытались осуществить издавна. Одной из предшественниц современной фантастики была утопия, названная так по знаменитой книге английского гуманиста Т. Мора, увидевшеи свет в 1516 г. С тех пор были написаны сотни утопий, но и по сей день этот жанр не потерял своего значения. Конечно, сейчас утопия видоизменилась, приблизилась к форме современного *романа,* позаимствовала достижения психологической прозы и даже приключенческой повести, но цель ее осталась та же, что и у Т. Мора, — рассказать людям о совершенном обществе. Самая известная утопия нашего времени — это «Туманность Андромеды» И. А. Ефремова, осязаемо изобразившая, каких звездных высот может достичь объединенное человечество, покончившее с гонкой вооружений и социальной несправедливостью.

На вопрос, будут ли люди счастливы через 500 или 1000 лет, фантастика отвечает по-разному, она стремится воспитать в читателе гуманистические идеалы, она работает для счастливого будущего: ведь от самих людей зависит, каким будет грядущий мир.

Иллюстрация Н. Гришина к роману И. А. Ефремова «Туманность Андромеды».

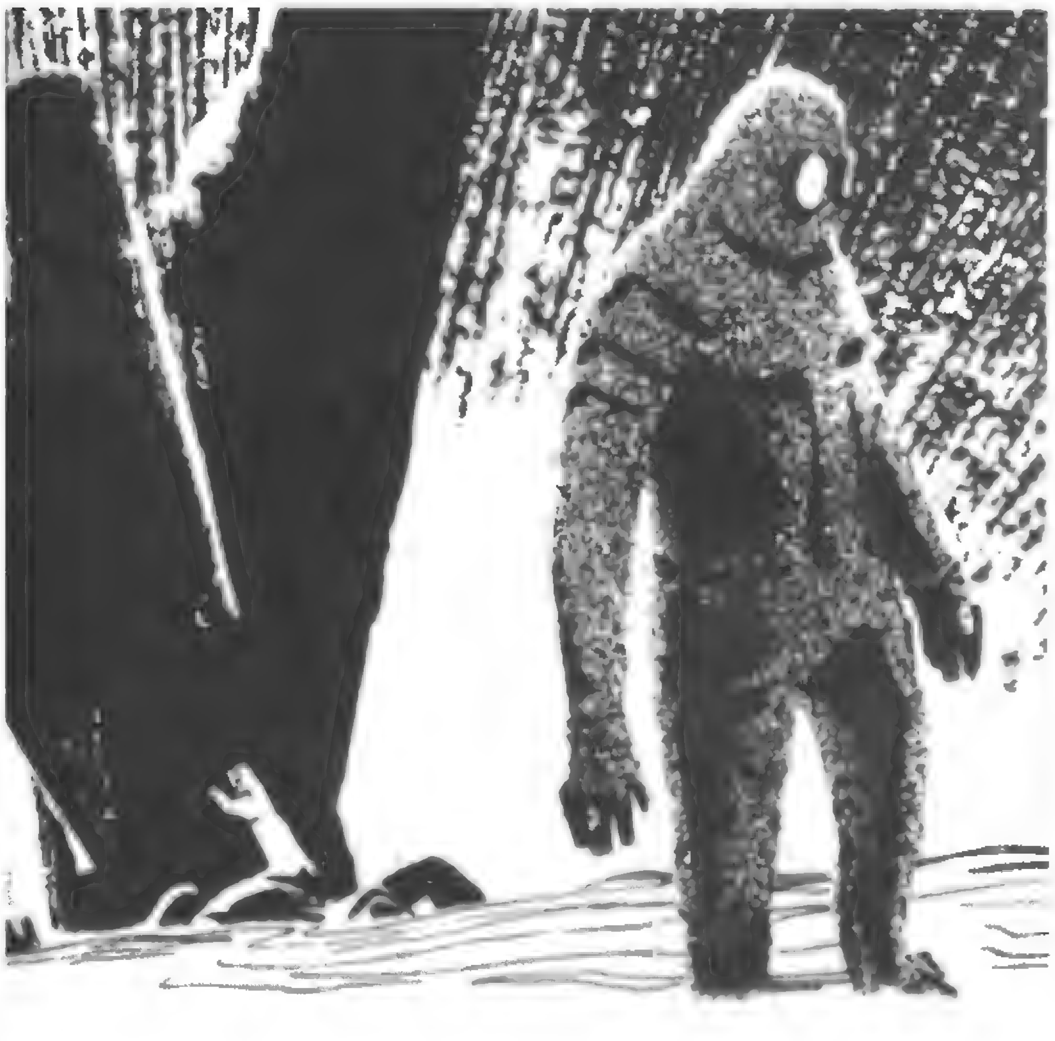
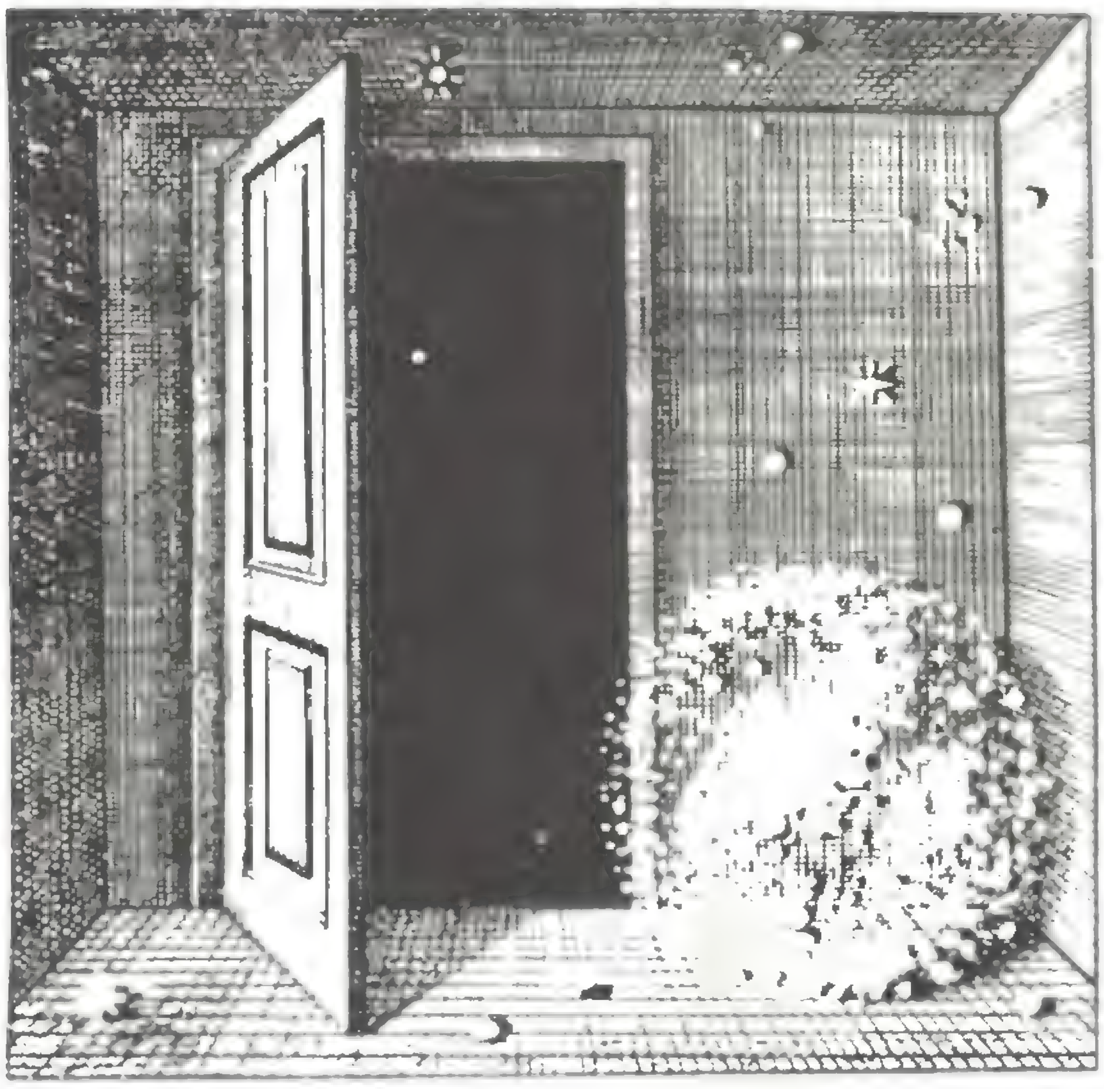


Иллюстрация Н. Калинина к сборнику «Звездная книга».



Сплошь и рядом фантасты изображают в своих произведениях не то будущее, которое хотели бы видеть, а то, видеть которое они бы не хотели, для того чтобы отвратить от него, предупредить людей об опасности. Может быть, наиболее известной книгой этого бурно развивавшегося направления, получившего название антиутопии или романа-предупреждения, стал роман американского писателя Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» (1953), нарисовавший жуткую картину общества, в котором — трагический парадокс! — пожарные существуют для того, чтобы жечь книги. Однако луч надежды Р. Брэдбери не гасит, и этим его роман отличается от многочисленных в западной фантастике историй, авторы которых не видят в будущем ничего, кроме горстки пепла. Такая «черная» фантастика способна лишь запугать, духовно разоружить людей, лишить их воли к борьбе.

Борьбой за лучшее будущее не ограничиваются задачи фантастики, и не только о будущем повествует она. Фантасты пишут и о настоящем (примером может служить роман Г. Уэллса «Человек-невидимка»), и о прошлом (скажем, «Янки при дворе короля Артура» М. Твена). Впрочем, рассказ и о будущем, и о прошлом — это тоже рассказ о настоящем, потому что в нем отра-

жаются сегодняшние представления автора. Зачастую фантастика смыкается с *сатирой*, им обеим присущи преувеличение, *гротеск*, смелый вымысел.

Историю современной научной фантастики обычно начинают отсчитывать от Ж. Верна, что не совсем правильно, хотя заслуги французского романиста неоспоримы. Он первым угадал усиливающуюся роль науки, он первым ввел в литературу дотоле неизвестного героя — ученого, инженера, творца «второй природы». Но все же фантастика у него еще была довеском к традиционным путешествиям и приключениям. Самостоятельность она обрела в книгах Г. Уэллса; особенно надо отметить его пророческий роман «Война миров», предвосхитивший наше тревожное столетие с его многочисленными несправедливыми войнами, заклеймивший страшную и нерассуждающую силу по имени Агрессия.

Иллюстрация Джо Петаньо к произведениям Р. Брэдбери.

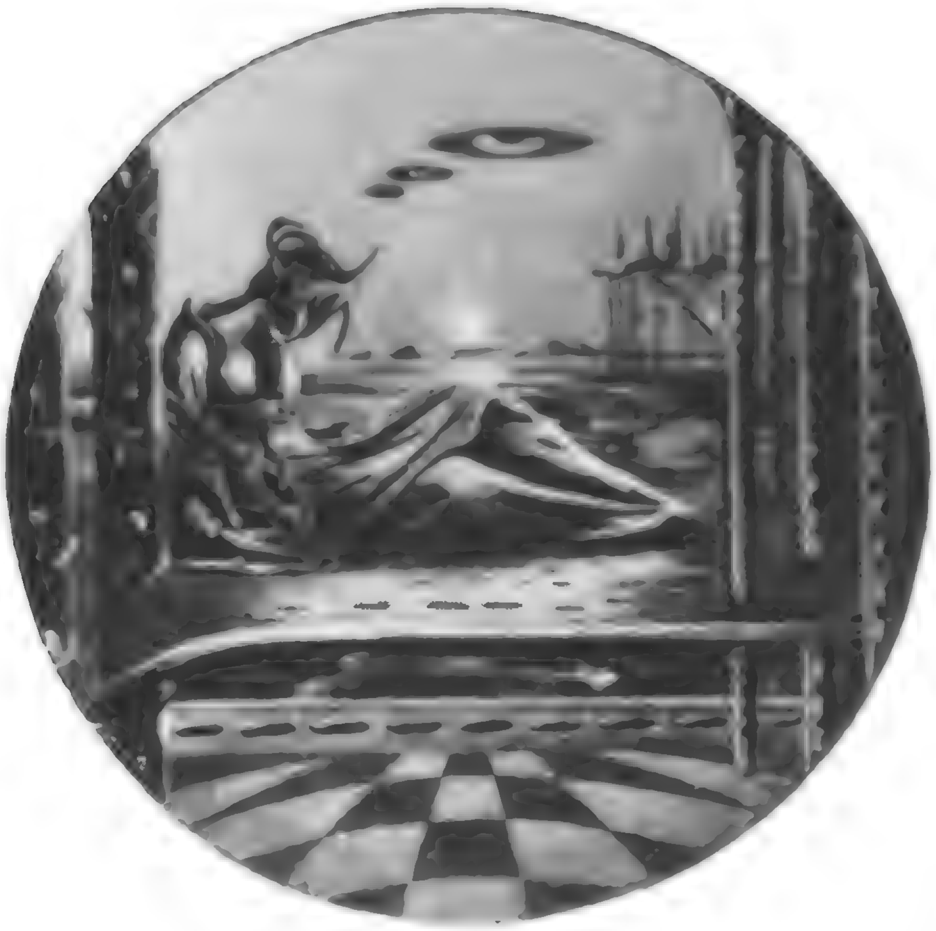
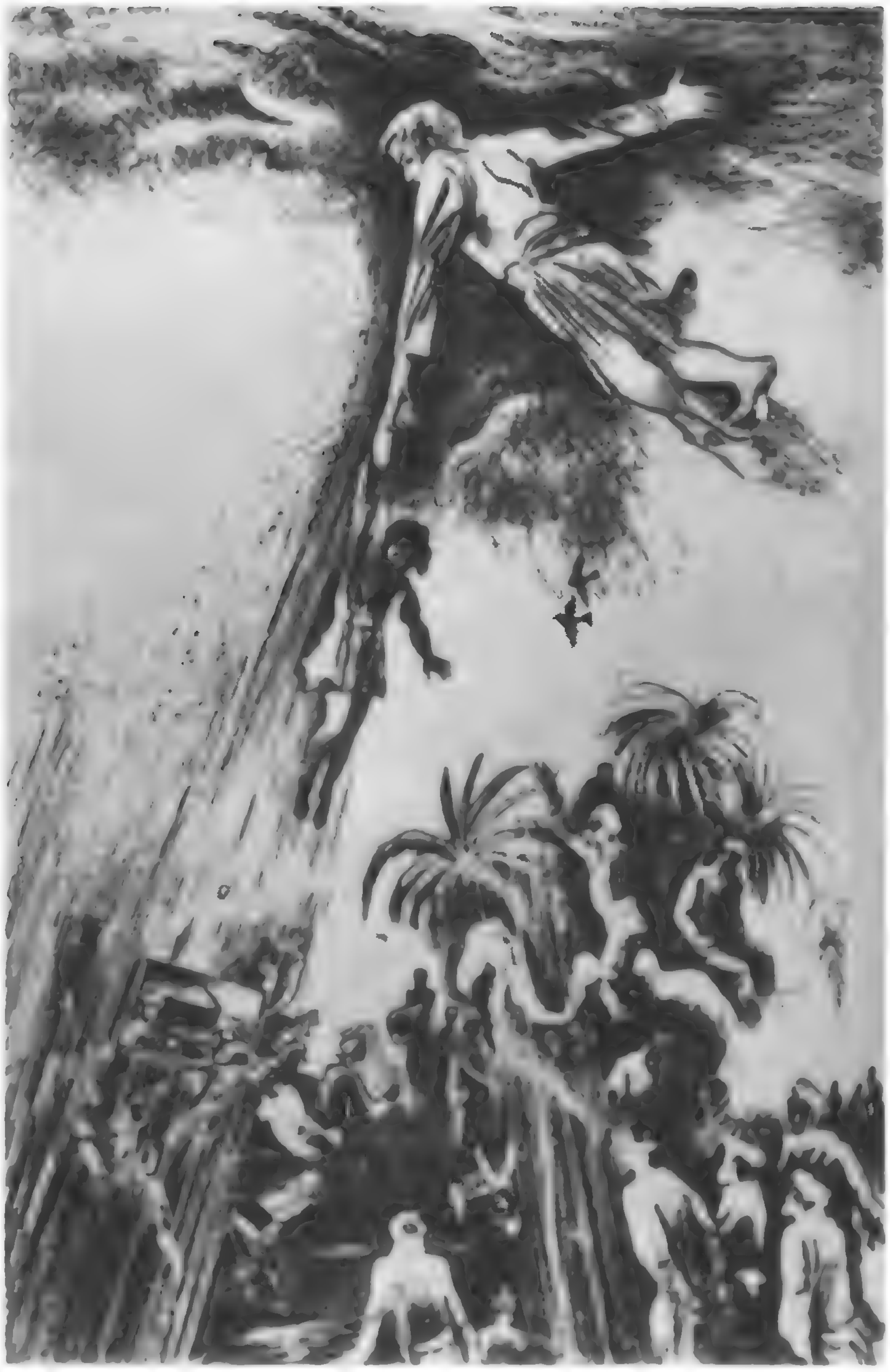


Иллюстрация К. Ли к роману А. Р. Беляева «Ариэль».



Отечественная фантастика была рождена Великим Октябрем, хотя в русской литературе до 1917 г. были порой и очень интересные, научно-фантастические книги вроде «Жидкого солнца» А. И. Куприна или «Красной звезды» А. А. Богданова. Причины этого понять нетрудно. В истории человечества еще не было периода, когда бы широкие народные массы с такой энергией стремились совершить, казалось бы, невозможное, переделать мир на небывалых основах. Как тут было не развернуться мечте и фантазии! Фантастика позволяла увидеть «голубые города» будущего, помогала сражаться с контрреволюционерами, обывателями, бюрократами.

Она оказалась необходимой, и фантастические произведения создавали едва ли не все крупные советские писатели — В. В. Маяковский, В. П. Катаев, М. А. Булгаков, В. А. Каверин, И. Г. Эренбург, М. С. Шагинян, Б. А. Лавренев, А. С. Грин, Вс. Иванов, А. П. Платонов... Среди произведений тех лет выделяются романы А. Н. Толстого «Аэлита» и «Гиперболоид инженера Гарина». К концу 20-х гг. появились писатели, посвятившие себя исключительно фантастике. Тут в первую очередь надо назвать А. Р. Беляева, создавшего целую библиотеку романов, из которых, по крайней мере, два известны каждому школьнику — «Голова профессора Доуэля» и «Человек-амфибия».

Новый взлет советской фантастики в конце 50-х и 60-х гг. совпал с подъемом ее в мировой литературе ввиду надвигавшейся научно-технической революции, открытия атомной энергии и выхода человека в космос. Но атомный огонь, прежде чем согреть человечество, обжег его, а затем началась холодная война, изнуряющая гонка вооружений, навязанная империалистическими державами. Назревали всевозможные кризисы, среди них — экологический... У человечества появились самые серьезные основания задуматься над будущим. В этом противоречивом мире фантастика взяла на себя роль воспитателя, подготавливающего своего читателя к постоянным научно-техническим и социальным переменам. Можно смело утверждать, что исследования космоса так естественно вошли в повседневную жизнь потому, что мы были подготовлены фантастикой.

Прогрессивные писатели Запада сильны искренним неприятием окружающей их действительности, антибуржуазным, антиимпериалистическим, антимилитаристским пафосом своих книг. Но они выглядят беспомощными, когда пробуют высказать позитивные идеи, а чаще всего и не пытаются этого делать. Советские литераторы противопоставили западной фантастике оптимистическое понимание предназначения человека, философию революционных преобразований и борьбы за социальный прогресс. Их книги читают на всем земном шаре, и многие за рубежом стали лучше понимать нашу страну, наши цели благодаря знакомству с советской фантастикой.

НОВАТОРСТВО И ТРАДИЦИЯ

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Эти строки из пушкинского стихотворения известны всем. А задумывались ли вы над их смыслом? Почему А. С. Пушкин связывает свою грядущую славу, свое бессмертие с жизнью какого-то будущего «пиита»? Ведь произведения Пушкина и так существуют для читателей.

Дело здесь в том, что Пушкин говорит не только о своих собственных стихах. Речь идет о судьбе всей русской поэзии, а поэзия не может жить одним своим прошлым, каким бы славным оно ни было. Литературе в целом, крупнейшим ее мастерам присуще стремление передать последующим поколениям писателей свой духовный опыт, свои творческие принципы. Так возникает вопрос о традиции (латинское слово «traditio» и означает «передача»). Но опыт литературных предшественников по-настоящему усваивается их последователями только при условии творческого продолжения, развития этого опыта, а не пассивного его повторения. Поэтому традиция диалектически связана с новаторством, одно без другого существовать не может.

Рассмотрим конкретный пример. Попробуйте угадать, кому принадлежат следующие строки:

Когда сверкнет звезда полночи
На полусонную Неву,
Ряды былых событий очи
Как будто видят наяву...

Или вот такие:

Я пленен, я очарован,
Ненаглядная, тобой,
Я навек к тебе прикован
Цепью страсти роковой.

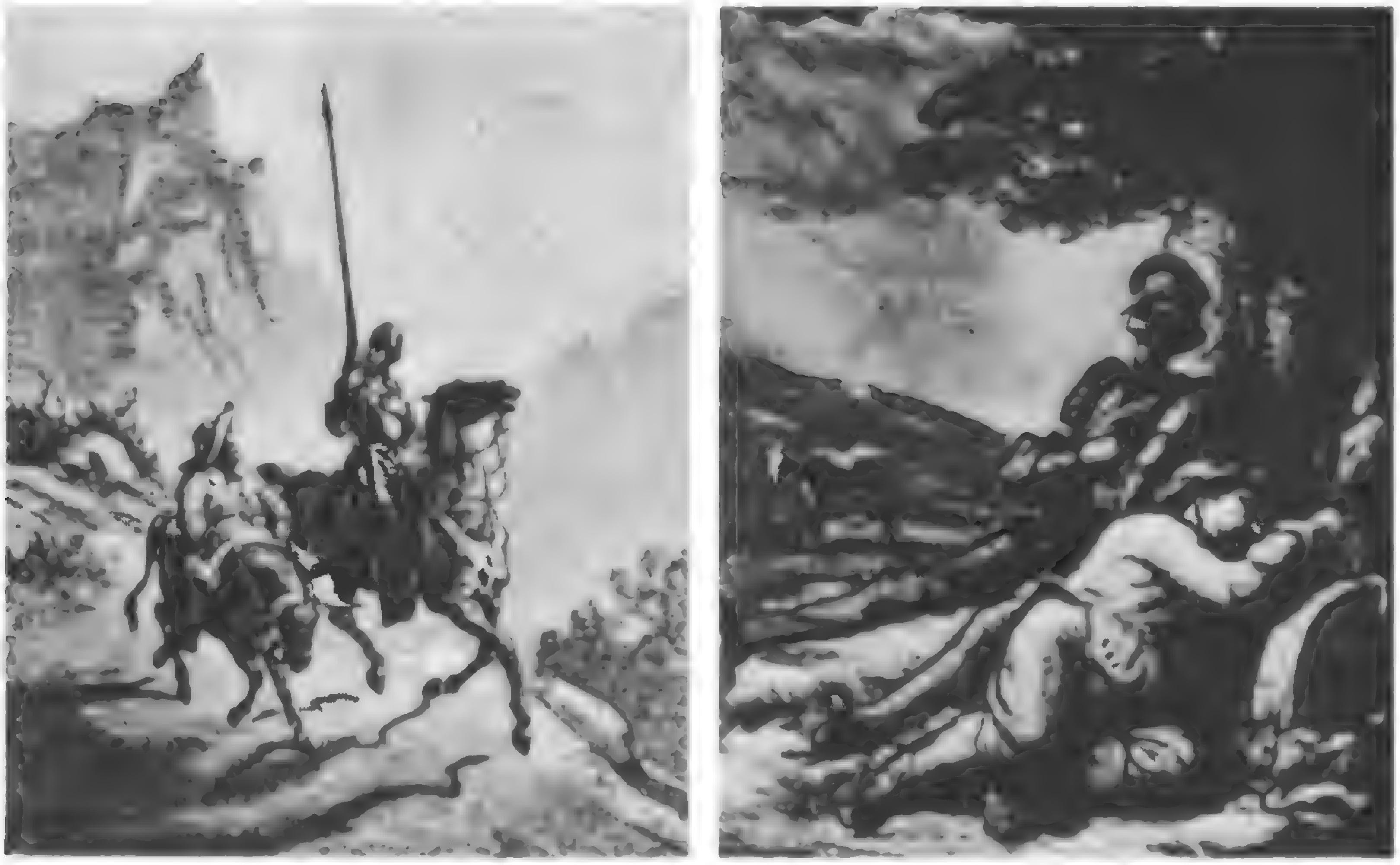
Поскольку угадать автора нелегко, сразу откроем истину: эти строки взяты из двух стихотворений Н. А. Некрасова. Но почему эти вялые, усредненные стихи так мало напоминают нам почерк автора «Тройки» и «Железной дороги», поэм «Мороз, Красный нос» и «Кому на Руси жить хорошо»? Процитированные строфы — из книги ранних произведений поэта «Мечты и звуки». Автор этой книги ориентировался на опыт и на стиль В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, М. Ю. Лермонтова. Казалось бы, учителя прекрасные, лучших и желать невозможно. Но беда была в том, что, стремясь воспроизвести отдельные приемы славных поэтов, молодой Некрасов попал в чрезмерную зависимость от чисто внешних особенностей лексики, стиха, образного строя. Не прибавляя к опыту учителей ничего нового, своего, поэт рисковал попасть в число литературных эпигонов классического стиля. «Мечты и звуки» были холодно встречены критикой. В. Г. Белинский писал о них: «Все знакомые и истертые чувствованьица, общие места, гладкие стишки». Некрасов стал скупать у книгопродавцев экземпляры своей первой книги и беспощадно уничтожать их.

Однако неудача не сломила творческой воли Некрасова, и он нашел свой путь в поэзии.

— Скучно! скучно!.. Ямщик удалой,
Разгони чем-нибудь мою скуку!
Песню, что ли, приятель, запой
Про рекрутский набор и разлуку;
Небылицей какой посмеши
Или, что ты видал, расскажи. —
Буду, братец, за все благодарен.
Самому мне невесело, барин:
Сокрушила злодейка жена!..

Это начало стихотворения «В дороге» (1845), услышав которое Белинский воскликнул: «Да знаете ли вы, что вы поэт — и поэт истинный?» Именно с этого стихотворения начался настоящий Некрасов. Жизнь простых людей стала в его поэзии непосредственным предметом изображения, опорной темой творчества. Перестроилась вся поэтика: в стихи хлынула масса обыденных

Образы Дон Кихота и Санчо Пансы нашли разную творческую трактовку у художников Г. Доре, О. Домье, П. Пикассо, С. Бродского.



подробностей и лексических «прозаизмов», вытеснивших условно-поэтические формулы, усилилось сюжетное начало, на смену элегическому раздумью пришел стихотворный рассказ, зазвучала разговорная интонация в сочетании с песенными ритмами, вследствие чего возросла роль трехсложных размеров, в особенности анапеста. Некрасов предстал смелым поэтическим новатором.

И вот тогда творчество Некрасова обнаружило прочную традиционную причастность к опыту предшественников: к пушкинской «поэзии действительности», к лермонтовскому лирическому максимализму, к трагической глубине Баратынского, к захватывающей эмоциональности элегий и баллад Жуковского. Внутренняя связь возникла при всем внешнем несходстве. Отталкиваясь от предшественников, Некрасов приближался к ним. И это глубоко закономерно: подлинными наследниками традиций становятся только новаторы.

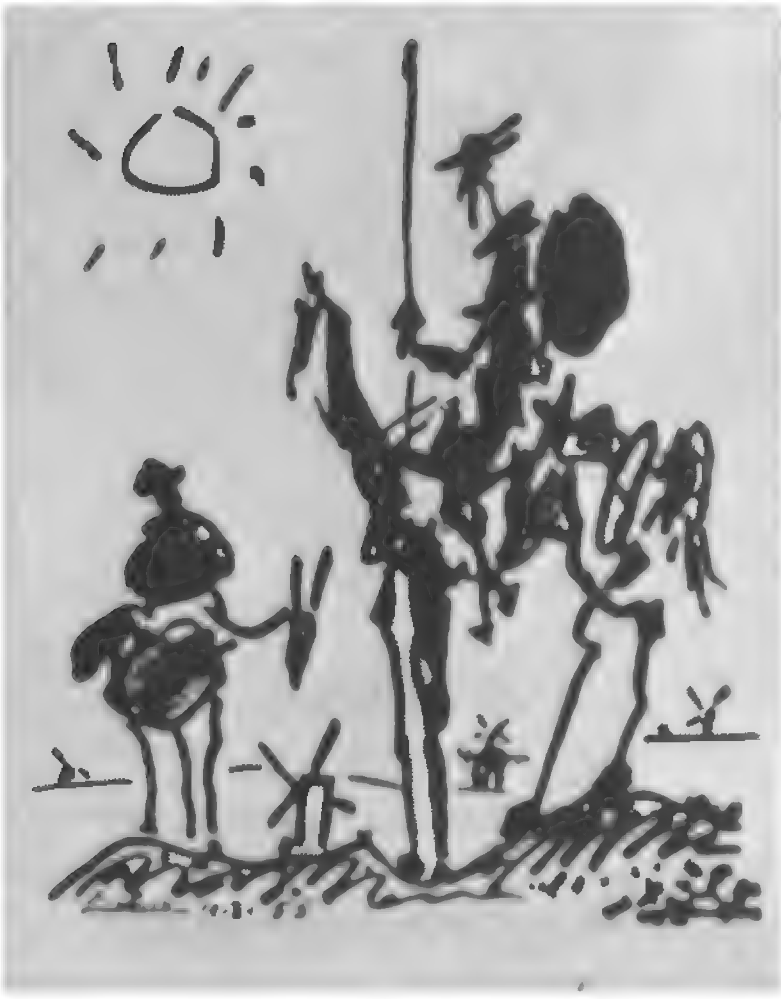
Поэзия Некрасова в свою очередь стала вдохновляющим образцом для новых поколений литераторов. Но было и нетворческое подражание Некрасову, например поэзия С. Я. Надсона, у которого демократический пафос не был исполнен такой же решительности, а установка на эмоциональность стиха не была подкреплена внутренней силой. Поэзия Надсона была некоторое время популярна, но отсутствие в ней идейно-творческой новизны вскоре дало себя знать. Зато подлинными наследниками Некрасова оказались поэты-новаторы, открыватели новых путей: А. А. Блок, А. Белый, А. А. Ахматова, В. В. Маяковский, А. Т. Твардовский.

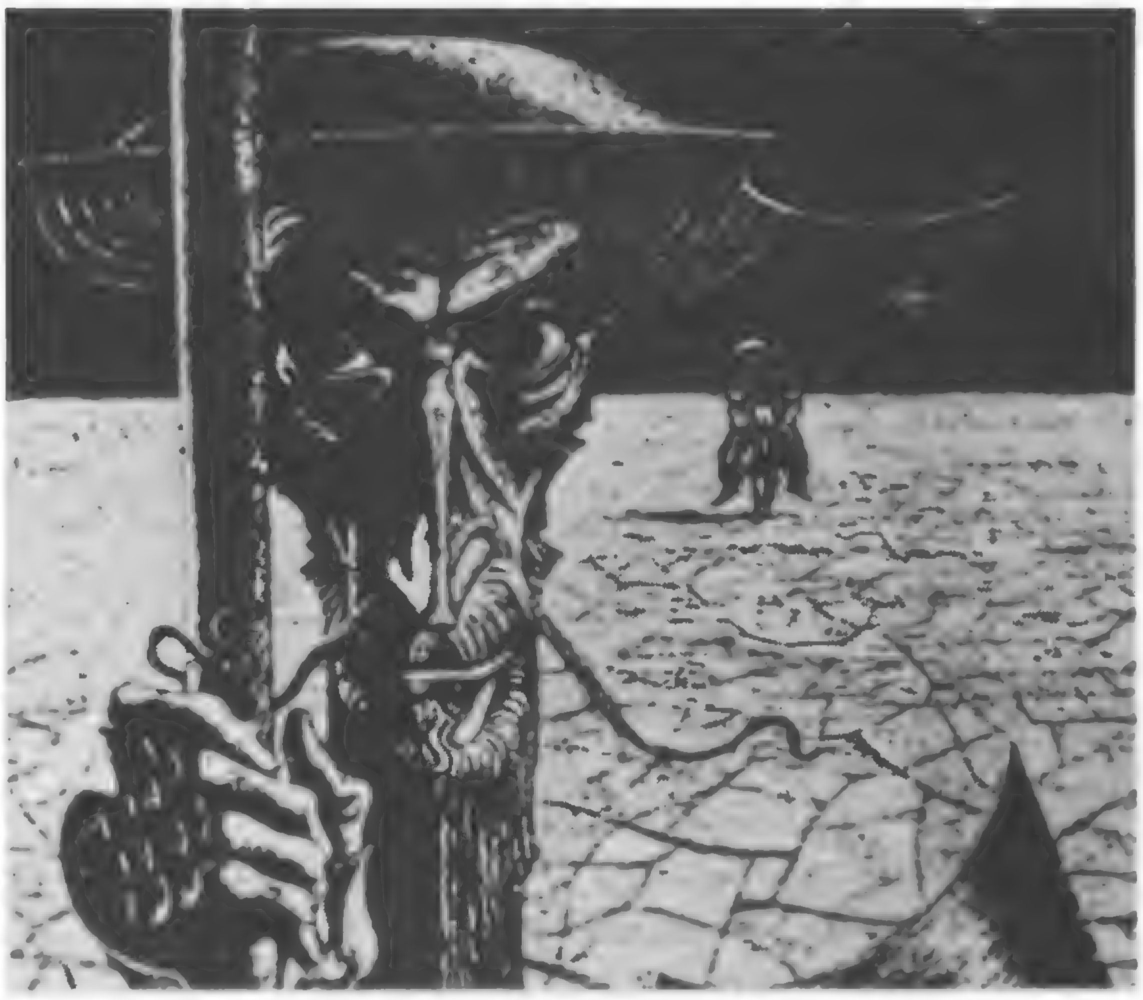
Продолжать пушкинскую традицию значило для Маяковского не копировать внешние черты пушкинской поэзии, а, подобно Пушкину, строить новую художественную систему, чутко реагируя на движение исторического времени. «После смерти нам стоять почти что рядом: вы на Пе, а я на эМ», — говорит великому предшественнику Маяковский, и речь, конечно, идет не об алфавитном порядке, а о единой традиции отечественной поэзии, традиции, развивающейся в новаторских поисках. «Кто меж нами?» — спрашивает Маяковский, и здесь в высшей степени закономерно возникает имя Некрасова (а вот Надсону справедливо отказано в праве на место в этом ряду: «Мы попросим, чтоб его куда-нибудь на Ща!»).

Диалектическая взаимосвязь традиций и новаторства касается всех сторон художественного творчества: содержания и формы, темы и стиля, жанрово-композиционного своеобразия произведений, их языка. Эта связь — залог непрерывности литературного развития, следствие неисчерпаемых возможностей художественного познания и преобразования действительности.

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

Образ — одно из основных понятий литературы, определяющее природу, форму и функцию художественно-литературного творчества. В центре художественного образа стоит изображение человеческой жизни, показываемой в индивидуализированной форме, но в то же время несущей в себе обобщенное начало, за которым угадываются те закономерности жизненного процесса, которые формируют людей именно такого типа. Так, в романе М. Горького «Мать» Павел Власов — индивидуальность, но в то же время в нем





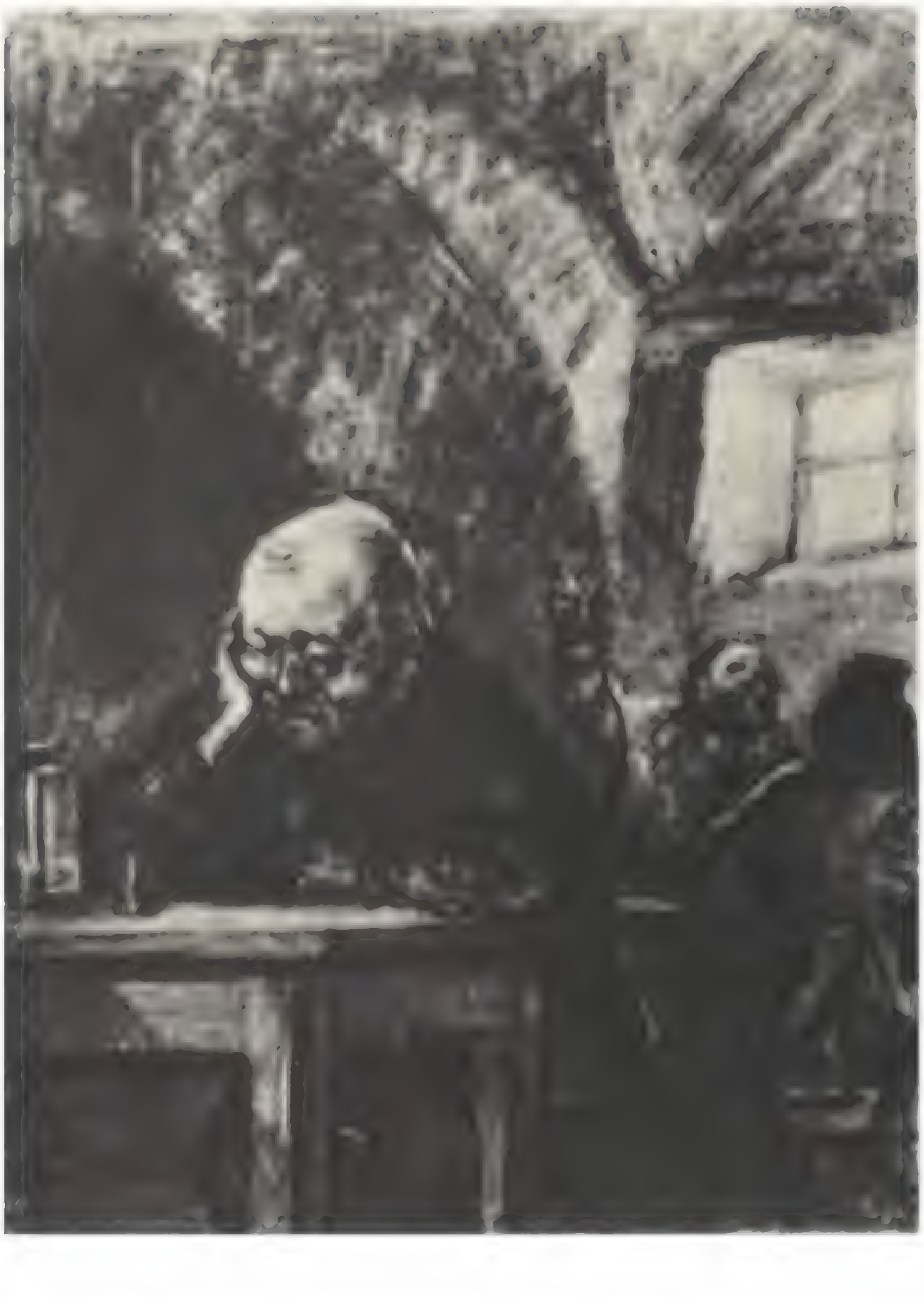
обобщены черты рабочего-революционера. Поскольку образ определенного человека приобретает обобщенный характер, ему присущ художественный вымысел (писатель отбрасывает случайные подробности, добавляет черты, проясняющие то, что он считает важным). Вымысел усиливает обобщенное значение художественного образа, неотделимое от представления писателя об идеале, подчеркивает в нем то, что помогает утверждению этого идеала или противоречит ему.

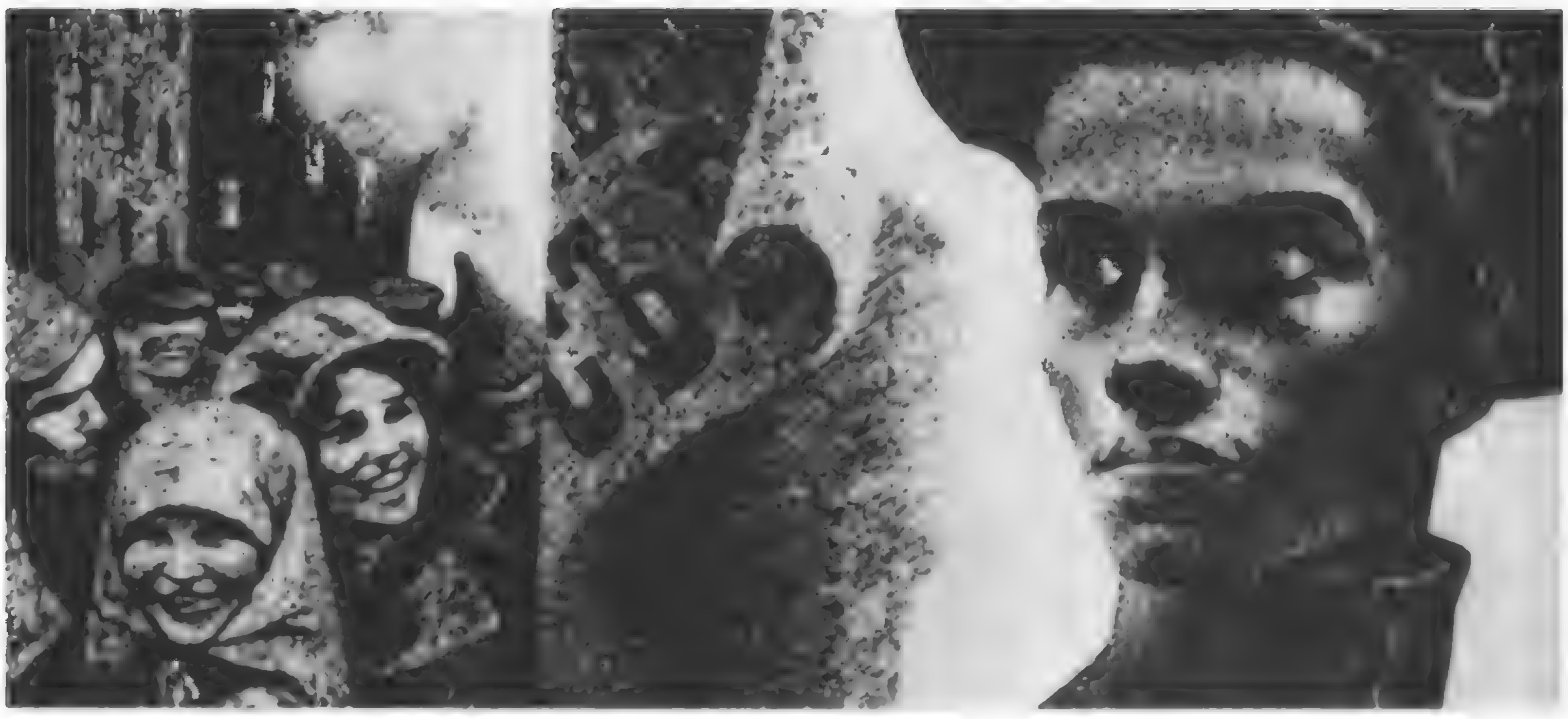
Но человек существует не изолированно, а находится в тесной связи с миром природы, миром вещей и т. д., и потому для его изображения (индивидуализированного, обобщенного и эстетического) писателю необходимо раскрыть и эти связи, показать человека во всех его взаимодействиях со всеми сторонами жизни в целом. Тем самым перед писателем встает задача показать героя в окружающей его общественной, природной, вещной среде, воспроизведя ее с достаточной степенью полноты, т. е. образно. В этом смысле образ представляет собой не только изображение человека (Евгения Онегина, например) — он является картиной человеческой жизни. Следует при этом иметь в виду, что в художественном произведении герой показывается в различные моменты своей жизни, в пересечении со многими другими людьми. Поэтому перед нами возникают различные стороны того или иного образа, он встречается в различных эпизодах одновременно с другими персонажами.

Художественный образ проявляется в произведении очень разносторонне. Проще всего говорить о нем в драматургии (см. *Драма*), где он, как правило, связан с реальным обликом персонажа, который на сцене и изображается непосредственно артистом. В прозе он дан более сложно, во взаимодействии с авторской речью; в *лирике* перед нами только отдельное переживание, отдельное проявление образа, которые в совокупности позволяют говорить о *лирическом герое*.

В критике часто встречается применение термина «образ» и в более узком и в более широком смысле слова. Так, часто любое красочное выражение, каждый троп (см. *Тропы и фигуры*) называют образом, например:

Мармеладов. Иллюстрация Д. Шмаринова к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».





Павка Корчагин. Иллюстрация С. Бродского к роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь».

«Я волком бы выгрыз бюрократизм». В таких случаях надо добавлять «словесный образ», так как в этом сравнении нет тех общих свойств, которые присущи образу как картине человеческой жизни. Иногда говорят об образе, имея в виду какую-либо конкретную деталь повествования: «лучистые глаза Марьи Болконской» в «Войне и мире» Л. Н. Толстого и т. п. В таких случаях следует говорить об образной или художественной детали, а не об образе. Наконец, образ иногда слишком расширяют, говорят об образе народа, образе родины. В этих случаях вернее говорить об идее, теме, проблеме, скажем, народа, поскольку как индивидуальное явление он не может быть обрисован в произведении, хотя его художественная значимость и чрезвычайно высока. Термин должен иметь одно, общепринятое значение, поэтому следует избегать различных его толкований. Главное — понимать, что образ отражает жизнь во всей ее сложности и многогранности.

ОДА

«Ода» в переводе с греческого означает «песнь». Ее истоки — хоровая лирика древних греков (см. *Античная литература*). Создавались торжественные оды, славившие великое событие или великого героя; анакреонтические — по имени древнегреческого поэта Анакреонта, воспевавшего радости и наслаждения земного бытия; духовные — «переложения» псалмов (духовных песнопений). В конце XVIII в. появились оды нравоучительные, философские, сатирические, оды-послания и оды-элегии. Но главное место среди всех видов оды занимают торжественные.

В XVII—XVIII вв., в период утверждения в европейских странах абсолютных монархий, сложились и теоретически оформились художественные принципы оды. Создателями ее непревзойденных образцов были признаны греческий поэт Пиндар (конец VI—первая половина V в. до н. э.) и римский поэт Гораций (I в. до н. э.).

Особая судьба у торжественной оды в России. Ее *поэтика* связана с отечественной традицией панегириков (похвальных речей), а также с традициями античной и западноевропейской оды. Торжественная ода стала первенствующим жанром в России XVIII в., что связано с личностью Петра I и его реформами. «Несравненных дел Петра Великого человеческой силе превысить невозможно»,— писал в одной из од М. В. Ломоносов. Торжественные оды посвящались Елизавете и Екатерине II, в которых современники хотели видеть достойных последовательниц великого царя. Передовые, прогрессивно мыслящие люди XVIII в. мечтали о скорейшем культурном самоутверждении России в Европе. «...может собственных Платонов / И быстрых разумом Невтонов / Российская земля рождать» — так сказал об этом в одной из од Ломоносов. И ода, патетически комментируя успехи наук, военные победы, как бы опережая историю, вещала о совершаемых на глазах торжествах «российских Европий», как тогда говорили.

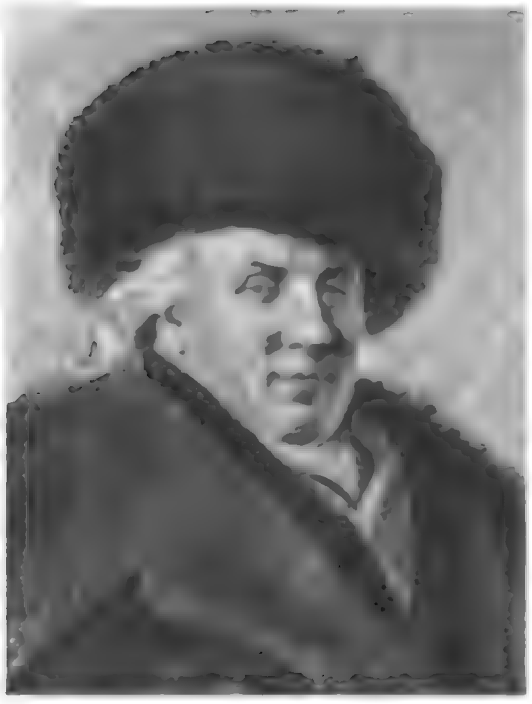
Торжественная ода в России XVIII в. — это не только литературный текст, не только слово, но действо, особый обряд. Она подобна фейерверку или иллюминации, которыми сопровождались в Петербурге торжественные события в жизни государства. На иллюминационных щитах создавались красочные аллегорические картины: «У фундамента пирамиды сидит Россия, держащая рог изобилия; при ней лежат разных наук и художеств инструменты». Сравним с тем, что говорится в одной из од Ломоносова:

— Коль ныне радостна Россия!
Она, коснувшись облаков,
Конца, не зрит своей державы;

Гремящей насыщенна славы,
Покоится среди лугов...
Сидит и ноги простирает...
Веселый взор свой обращает
И вкруг довольства исчисляет,
Возлегши локтем на Кавказ.

«Важная материя» (тема) требовала особой образности и стилистики: «громкого» великолепия и «быстроты» («Гремящий в оде звук, как вихорь, слух пронзает», — писал А. П. Сумароков), за счет которых аллегорические картины в торжественной оде сочетались бы не плавно и последовательно, но «в лирическом беспорядке». В хорошей оде отсутствие точных смысловых связок не создавало бессмыслицы и не нарушало главного — единства впечатления от патетической, ораторской речи. Автору оды важно было создать восторженно-торжественное умонастроение у слушателя не отдельными строфами, а всей одой. Поэтому возникало с виду хаотическое и неупорядоченное совмещение контрастных понятий, «далековатых идей», подлежащего и сказуемого, сопрягаемых, по словам Ломоносова, «некоторым странным или чрезъестественным образом». Такие сочетания составляют «нечто высокое и приятное», что не может быть переведено на обыденный язык или объяснено в понятиях житейской логики.

Торжественные оды писали В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков, М. М. Херасков, Г. Р. Державин, коренным образом переработавший этот жанр. Но классическими стали оды Ломоносова, на которые ориентировались в дальнейшем русские поэты. В его одах совмещаются пространства («великий град Петра / В едину стогну уместился»), времена года («Не токмо нежная весна, Но осень тамо юность года»), конкретные зримые явления с абстрактными понятиями: вокруг тишины «цветы пестреют» и колосья «на полях желтеют». Науки у Ломоносова «простирали руки», «холмы скачут», «озера ликуют». Он пишет о том, что было на самом деле: о действительных событиях культурной и научной жизни страны, о военных сражениях, вспоминает исторические факты прошлого России (почти в каждой оде вспоминает о Петре I), формулирует собственные политические взгляды. Но делается все это особым языком, риторически «шифрующим» реальные факты в аллегорических картинах, которые должны возбуждать чувства торжественного «веселья», радости перед «изрядством мира», счастья своей принадлежности чудесному государству — России, восставшей из «мрака» к «свету». «Восторг ума» перед «чудом» мира («восторг внезапный ум пленил»; «восторг все чувства восхищает» и т. д.) рождает «радость» и «веселье». «Пусть глас веселый раздается», «мысль в веселье утопает», — восклицает поэт. В голосе поэта начинает звучать голос огромного, единого в своем чувстве хора: вся «Россия восхищенна / В веселии своем гласит».



Г. Р. Державин.

«Невиданность» века порождает новое видение мира в торжественных одах XVIII в. Ломоносова занимает не быт, а бытие человечества, и мир он видит как некое грандиозное пространство, озираемое с некой абсолютной высоты. Восторг возводит поэта «на верх горы высокой», «на верх Парнасских гор прекрасный», «на верх Олимпа». Муза Ломоносова взлетает «превыше молний», «выше облак», созерцает мир, «взнесенна к верху мира». И раскрываются перед взором поэта географические громады «от Иберов до вод Курильских, от вечных льдов до токов Нильских». Оды Ломоносова обыкновенно и начинаются с восхождения на «верх мира». Именно с такой абсолютной вершины видно поэту происходящее «на земли». Недаром и современники и потомки говорили о «парении» ломоносовского гения.

Поэт является творцом, словом создающим особый мир, где нет места обыденным предметам и словам. Сознание такой своей миссии дает поэту право вмешиваться в государственные дела, говорить «языком богов» о насущных политических и культурных проблемах. Так, в 1747 г., когда Россия была на пороге войны, Ломоносов пишет знаменитую оду. В ней он славит мир между народами и «тишину», пророчествует о появлении в российской земле «собственных Платонов» (та же идея международной «тишины» выражена в одах, написанных в разгар Семилетней войны).

И недаром в конце XVIII—начале XIX в., когда во всей Европе начинается революционное брожение, торжественная ода становится жанром революционным. «Хочу воспеть Свободу миру, На тронах поразить порок», восклицал А. С. Пушкин в оде «Вольность»

(1817), написанной вслед оде «Вольность» (ок. 1783) А. Н. Радищева. Это новое содержание торжественной оды как нельзя более соответствовало политическим задачам декабристов, и недаром именно они стремились возродить оду как жанр, воплощающий, по выражению К. Ф. Рылеева, «идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин».

ОЧЕРК

Очерк — эпический жанр, широко распространенный в современной литературе наряду с *рассказом*. Назначение его в том, чтобы показывать и разъяснять какие-либо особенно важные или новые, ранее неизвестные явления. Очерк всегда находится на переднем крае литературы, позволяет быстро откликаться на новые темы и проблемы. Советские очеркисты в 20—30-х гг. показали социалистическую новь Советской России, в 40-х — подвиги на фронтах Великой Отечественной войны и трудовую доблесть тружеников тыла, в наши дни отражают трудовые свершения и достижения советского народа.

Очерки разнообразны по содержанию, они касаются политических, экономических, научных и производственных вопросов, изображают явления общественно-политической жизни, природы и быта, типы представителей социальных или профессиональных групп и т. д. Различны и формы очерков: очерки-путешествия («Фрегат «Паллада» И. А. Гончарова), очерки-хроники («Испанский дневник» М. А. Кольцова), очерки-биографии (очерки М. Горького о его современниках), очерки-сценки («Сельская аптека» Н. В. Успенского) и т. д.

В газетах и журналах встречаются документальные очерки, которые с предельной точностью рассказывают о людях и событиях. Подобно другим жанрам публицистики, эти очерки могут включать и художественные образы, но вымысел не должен нарушать точности изображения явлений, ради

ЛИТЕРАТУРНАЯ ВИКТОРИНА В ШКОЛЕ

1564
1616
1828
1910

Литературная викторина — игра в ответы на вопросы, объединенные определенной темой. Она дает участникам много интересных, полезных сведений, развивает сообразительность, находчивость, тренирует память.

Викторина может быть посвящена творчеству одного писателя или поэта, определенному литературному периоду или направлению.

Викторины, посвященные творчеству одного писателя, касаются фактов его жизни, содержания его произведений, критических отзывов о писателе. Вопросы могут быть следующие: кому из героев и какого произведения принадлежат цитируемые фразы? Что сказал герой произведения по данному поводу? Как автор оценивает своего героя? Чьи портретные описания даются в произведении? В каких городах происходит действие? Какие исторические деятели упоминаются в произведении? Как начинается и чем заканчивается произведение? И т. д.

Очень интересны литературно-краеведческие викторины, посвященные теме родного края в поэзии и прозе. Здесь уместны вопросы об авторе приводимых строк или, наоборот, предложение вспомнить отрывки из литературных произведений. Такие викторины становятся еще занимательнее, когда ставятся вопросы о том, кем, где и как отражены определенные периоды истории вашего города или края, в чьих произведениях упоминаются известные архитектурные или исторические памятники.

Во время проведения викторин могут быть использованы иллюстрации к художественным произведениям, портреты писателей, репродукции картин. Живые картины помогут участникам викторины ответить на вопрос, из какого произведения данное действующее лицо или эпизод.

Способы проведения викторин различны. Викторину может вести один человек. Можно проводить ее, разделив участников на две команды, с тем чтобы одна команда задавала вопросы другой. Ответы в зависимости от характера вопросов даются устно или письменно, однако оценки их должны следовать непосредственно за ответом.

Другой тип викторины — когда вопросы даны заранее и в течение определенного небольшого срока подаются письменные ответы. Тогда результаты, разбор ответов и их оценки сообщаются на собрании участников викторины. Победители награждаются призом или грамотой.

Подготовка викторин — а в этом деле можно занять большое число ребят — требует знаний, умений, творческой фантазии, которые приобретаются еще и в ходе работы. Нужно уметь сделать костюмы для драматических сценок или живых картин, выбрать кинофрагменты или музыкальные отрывки, оформить помещение, где проводится викторина.

информации о которых пишется очерк. К художественной литературе наиболее близки очерки, называемые беллетристическими или художественными. Обязательная, неотъемлемая часть их — художественные образы. Таковы очерки из цикла «По Руси» М. Горького. Подобно документальным, художественные очерки могут включать факты, точные даты и цифры, сообщать о происходивших в действительности событиях. Как правило, им свойственна и публицистичность, связь с важными современными общественно-политическими проблемами. Однако документальная точность в художественных очерках не обязательна. Если даже они посвящены конкретным явлениям или проблемам, эти явления могут изображаться со значительными отступлениями от документальной точности. Иногда передается в вымышленных художественных образах только основная сущность явлений. В сатирических очерках М. Е. Салтыкова-Щедрина внутренняя политика царизма представлена в фантастических, гротескных сатирических образах, но сущность явлений передана точно.

В очерке, в отличие от рассказа или повести, отражается не разрешение конфликта в действии, а процесс ознакомления с явлениями, последовательность их анализа, ход размышлений. Персонажи становятся «объектами» демонстрации и разъяснения, сюжет (см. *Сюжет и фабула*) исчезает, и основной интерес сосредоточивается на познании конкретных явлений действительности.

Очерк, в отличие от рассказа, не является единой, целостной художественно-образной картиной: в него входят и факты действительности, и художественные образы, и абстрактно-логические размышления. Очерк, как из кусочков мозаики, складывается из портретов персонажей, описаний сцен, размышлений. Композиционную связь между частями очерка обеспечивает «я» повествующего лица: повествователь не столько действует, сколько оценивает события и факты, разъясняет их, мотивирует переход от одного явления или проблемы к другим. Например, части очерка «Два помещика» («Записки охотника» И. С. Тургенева) соединены краткими указаниями повествующего лица: «Сперва опишу вам отставного генерал-майора Вячеслава Илларионовича Хвалынского»; «А впрочем, перейдем теперь к другому помещику». Изображение двух помещиков подытожено разъяснением повествователя, подчеркивающего, что они — представители старозаветных порядков: «Вот она, старая-то Русь!»

Но как бы ни была велика роль логической мысли в художественном очерке, художественный образ остается его неотъемлемой частью. При этом образы и логическая мысль тесно связаны и взаимодействуют: размышление в очерках Г. И. Успенского «Живые цифры» сменяется картинами крестьянского труда и встречи с белошвейкой, а затем на основе этих образных картин вновь развертываются размышления в разделе под названием «Дополнение к рассказу «Квитанция».

Образы (см. *Образ художественный*) в очерке связаны с определенным местом, с реальными лицами, фактами, событиями, цифрами, конкретными экономическими, политическими, социальными явлениями, с научными и техническими проблемами и т. п. Но все эти связи с реальными фактами не изменяют сущности образа: он остается образом художественным — несет эстетическую оценку, широко обобщает действительность и выходит далеко за рамки конкретного явления или проблемы, рассматриваемых в очерке. Поэтому значение очерков «Ледовой книги» Ю. Смуула или «Белых снов» В. М. Пескова не ограничивается тем, что они знакомят нас с условиями труда и быта полярников, с экзотикой суровой природы. Эти очерки показывают советского человека — носителя высоких целей и идеалов, которые помогают ему выйти победителем в тяжелой борьбе со стихией. Именно воссозданные силой искусства, человеческие характеры и обстоятельства жизни обусловливают особую силу воздействия художественного очерка на ум и сердце читателя.

Очерку принадлежит важное место в художественной литературе, он сыграл большую роль в эпоху Просвещения (очерки Вольтера, Д. Дидро, Д. Аддисона), способствовал развитию критического реализма (очерки Ч. Диккенса и У. Теккерея). В русской литературе очерки, создававшиеся Д. В. Григоровичем, В. И. Далем, И. И. Панаевым, Н. А. Некрасовым, И. С. Тургеневым, помогали в 40-х гг. XIX в. утверждать реалистические принципы натуральной школы. Широко использовали жанр очерка в 60-е гг. писатели-демократы («Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского, «Письма об Осташкове» В. А. Слепцова, «Степные очерки» А. И. Левитова и др.). Очерковые циклы Г. И. Успенского и М. Е. Салтыкова-Щедрина составили целую эпоху в литературе и общественной жизни, оказали огромное революционизирующее влияние на сознание современников. В жанре очерка работали писатели-классики: А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. А. Некрасов, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов.

П

ПАРАЛЛЕЛИЗМ

Параллелизм (от греч. parállēlos — рядом идущий) — употребление одинаковых или сходных элементов, сопоставляемых по их близости или по контрасту: звуков, значений, ритма сюжетных линий. Чаще, однако, параллелизм рассматривается как фигура поэтической речи, один из видов повтора. Для уподобления явлений создаются однотипные высказывания о них — синтаксически однородные, лексически или ритмически сближенные или противопоставленные.

Поэтическая фигура может состоять как из двух, так и из большего количества параллельных образов:

«— Как в двадцать лет
Силенки нет, —
Не будет, и не жди.
— Как в тридцать лет
Рассудка нет, —
Не будет, так ходи.
— Как в сорок лет
Зажитка нет, —
Так дальше не гляди...

(А. Т. Твардовский.
«Страна Муравия»)

Синонимический параллелизм встречаем в русских народных песнях, в карельской «Калевале», «Песне о Гайавате» Г. У. Лонгфелло:

Лишь одно узнал он горе,
Лишь одну печаль изведал.
(Перевод И. А. Бунина)

А вот параллелизм, построенный на противопоставлении:

От других мне хвала — что зола,
От тебя и хула — похвала.
(А. А. Ахматова)

Обычно параллелизм строится на сопоставлении действий и уже на этой основе — лиц (или предметов) и обстоятельств. Члены параллелизма могут относиться к одной сфере жизни (например, звезды и волны: «В синем небе звезды блещут, / В синем море волны хлещут»), но чаще к различным сферам, как, например, в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Волны и люди». В этом случае из разнородных элементов создается единый поэтический образ, причем второй параллельный ряд относится к главному предмету изображения, а первый — к вспомогательному.

В русской песне картина природы служит средством для передачи человеческих переживаний. Изображенное явление природы только как бы припоминается, а невидимые чувства и переживания являются той реальностью, ради воспроизведения которой и создан параллелизм. Сходство между двумя явлениями не столько внешнее, сколько внутреннее: они сближены по тому общему впечатлению, которое вызывают сопоставляемые образы. Известный литературовед А. Н. Веселовский назвал такой параллелизм психологическим и дал его подробное описание в работе «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля». В фольклоре этот вид параллелизма встречается чаще всех других художественных средств, за исключением только эпитета.

Устойчивость подобных пар приводит к тому, что первый образ, окруженный постоянным эмоционально-смысловым ореолом, вызывал необходимое представление даже тогда, когда вторая, обозначающая человеческое переживание, часть параллели опускалась.

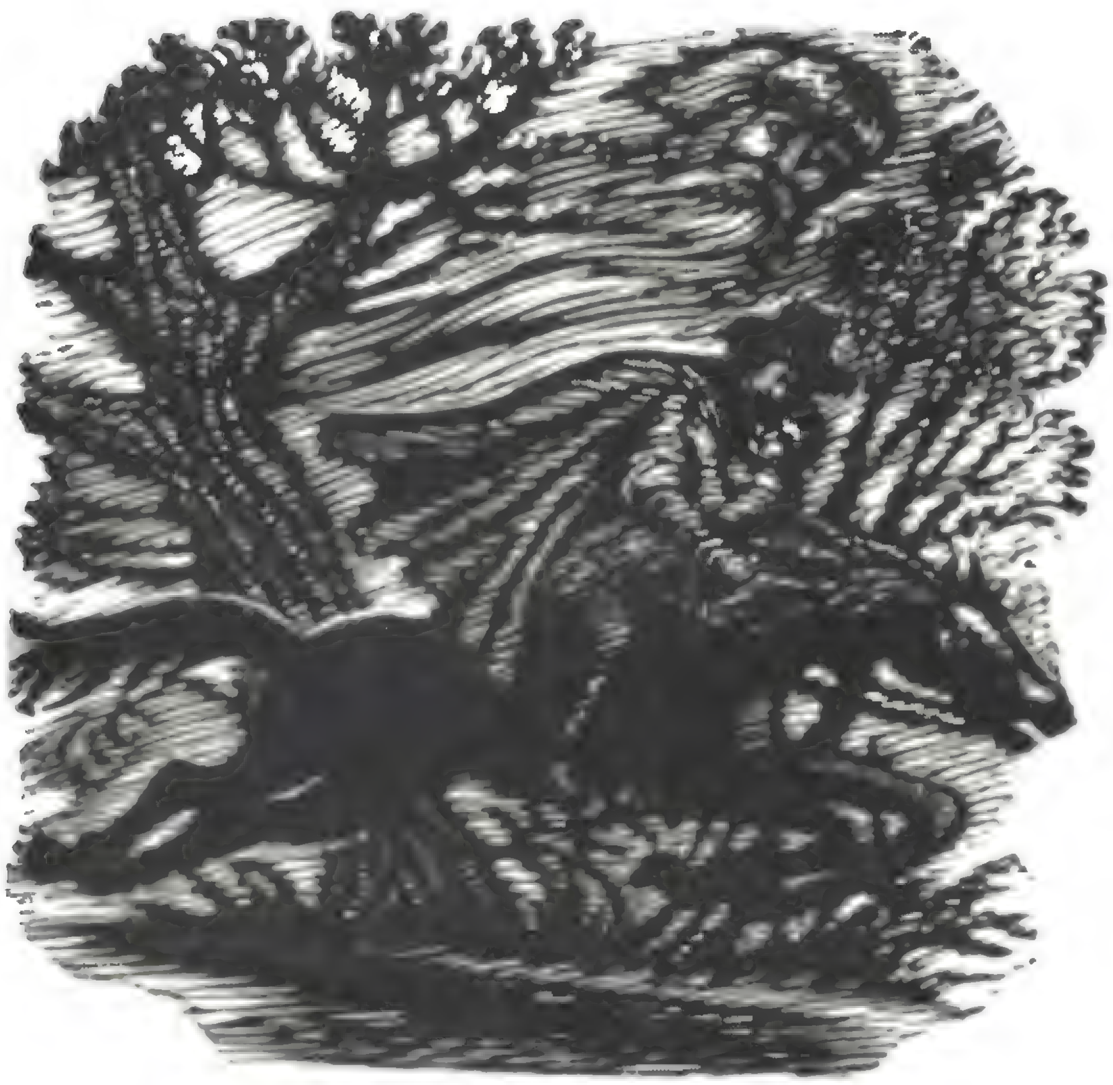
Образ со временем приобретает ряд новых функций. Зачастую это зачин, эмоциональный ключ к последующей картине, нередко и ко всей песне. Возникает некоторая недоговоренность, создается лирический подтекст, основанный на впечатлении, что сопоставляемые явления находятся между собой в прочной связи. Подчас композиция всей песни может свестись к параллелизму, особенно если эта песня невелика по размеру (русская частушка, польский краковяк, украинская коломийка). В ряде случаев первой части параллелизма как бы возвращается его реальность, но уже не мифологическая, а сюжетно-художественная; она изображает место или время действия, как, например, в украинской песне:

Ой, взойди, взойди ты, зоренька вечерняя.
Ой, выйди, выйди, девчоночка моя верная.

Отталкиваясь от фольклорной образности, поэты находят свои оригинальные параллельные ряды. У настоящего поэта самобытно звучит даже параллелизм, в котором использованы традиционные образы. Так, М. В. Исаковский смело сочетает в одном параллелизме образы двух противоположных эмоциональных рядов — веселого и грустного:

Расцветали яблони и груши,
Поплыли туманы над рекой.
Выходила на берег Катюша,
На высокий берег, на крутой.

Баллада И. В. Гёте «Лесной царь» построена на сюжетном параллелизме. Иллюстрация Ф. Константинова.



Особое место в поэзии многих народов занимает отрицательный параллелизм («антипараллелизм»). Вот начало популярной сербской народной баллады в переводе А. С. Пушкина:

Что белеется на горе зеленой?
Снег ли то, али лебеди белы?
Был бы снег — он уж бы растаял,
Были б лебеди — они б улетели.
То не снег и не лебеди белы,
А шатер Аги Асан-аги.

Двухчастная отрицательная конструкция — без первого утверждения — в русском песенном фольклоре с его ярко выраженным монологизмом явно преобладает над трехчастной, прямо или косвенно тяготеющей к диалогу. Именно в этом виде ее охотнее всего и воспроизводят русские поэты:

Не ветер бушует над бором.
Не с гор побежали ручьи,
Мороз-воевода дозором
Обходит владенья свои.
(Н. А. Некрасов.
«Мороз, Красный нос»)

ПАРОДИЯ

Пародия — это комический образ художественного произведения, стиля, жанра.

Вот пародия, которую сочинили в 1826 г. А. С. Пушкин и Н. М. Языков:

Фиалка в воздухе свой аромат лила,
А волк злодействовал в пасущемся народе;
Он кровожаден был, фиалочка мила:
Всяк следует своей природе.
(«Закон природы»)

О чем это четверостишие? Конечно, не о волке и фиалочке. Эти стихи о стихах. Об «Апологах в четверостишиях» И. И. Дмитриева — очень серьезной книге, которую листали вместе Пушкин и приехавший в Тригорское Языков и которая настроила друзей-поэтов на шутливый лад. Если мы сейчас откроем эту старую книгу, то найдем в ней стихотворение, ставшее, как говорят литературоведы, объектом пародии:

Между Репейником и Розовым кустом
Фиалочка себя от зависти скрывала;
Безвестною была, но горестей не знала.
Тот счастлив, кто своим доволен уголком.
(«Репейник и Фиалка»)

Пушкин и Языков написали свое четверостишие специально для того, чтобы высмеять дмитриевское. Иными словами, «Закон природы» — это комический образ «Репейника и Фиалки».

Но не только. В таком назидательном тоне выдержана вся книга Дмитриева, поэтому можно сказать, что «Закон природы» — комический образ стиля всей книги и дидактического стиля вообще.

Пушкину и Языкову показалась смешной и бесплодной попытка поэта использовать жанр стихотворного поучения. Притчи, басни, апологи — все это для молодых поэтов-новаторов было «веком минувшим». Поэтому «Закон природы» еще и комический образ уходившего в прошлое жанра — аполога.

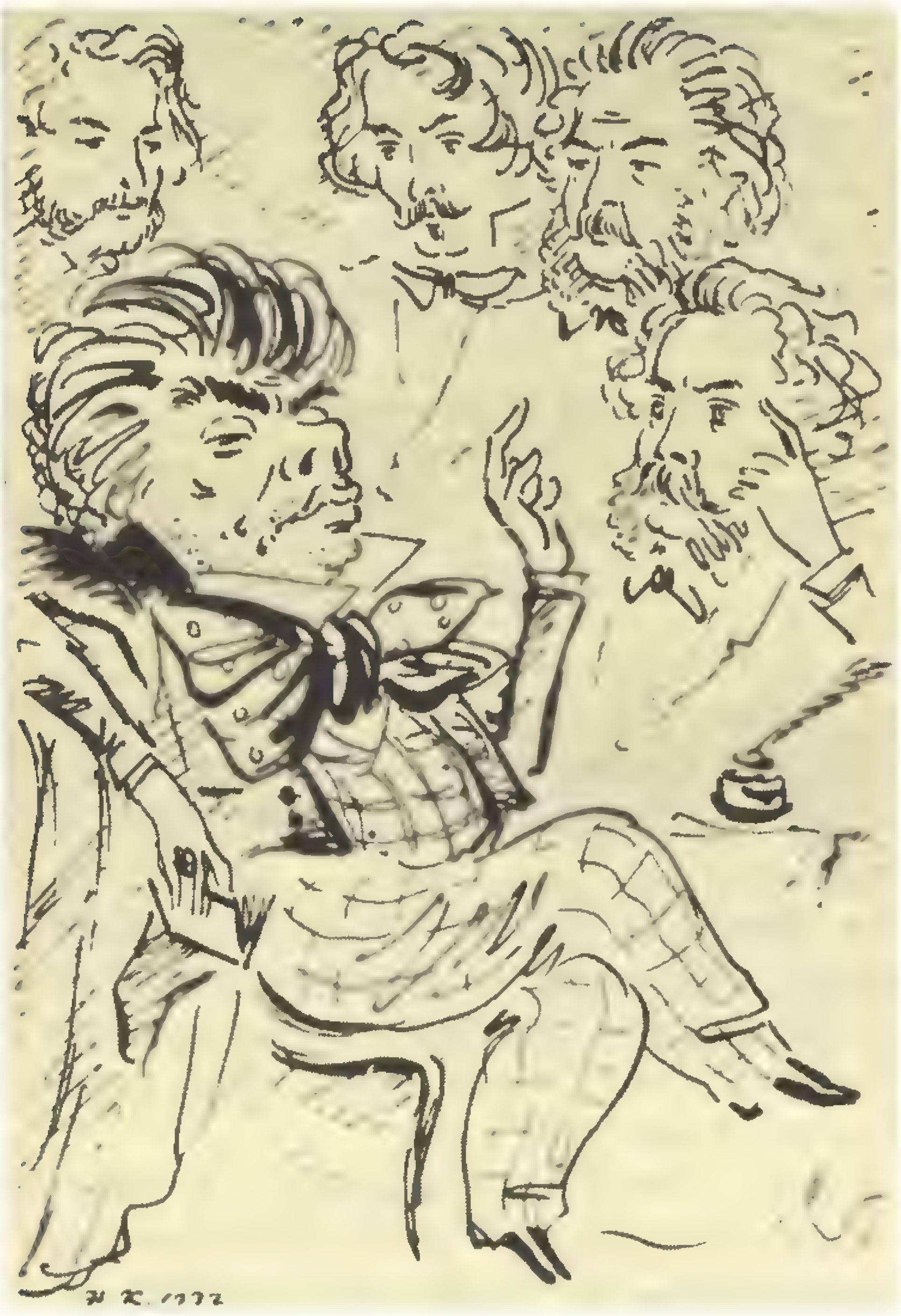
Уже из этого примера можно видеть, что героями пародии выступают не люди, не животные, а литературные произведения, стили, жанры. Поэтому пародии, даже самые веселые, читать трудно: здесь нужна определенная эрудиция, культура, а самое главное — нужно овладеть художественным языком необычного жанра.

За первым, буквальным и явным планом пародии неизменно скрывается второй — план объекта. Это отнюдь не всегда одно определенное произведение. Пародия, как и вся литература, тяготеет к обобщению. Так, злополучный «Репейник и Фиалка» стал для пародистов не единственным предметом изображения, а своеобразным прототипом, поскольку «Закон природы» оказался пародией и на Дмитриева, и на других стихотворцев.

Но узнать или угадать второй план пародии — это еще полдела. Самое главное в пародии — ее третий план, представляющий собой соотношение первого и второго планов, соотношение пародии и объекта. Увидеть третий план — значит прочесть главный смысл пародии, понять то, что пародист и хотел поведать читателям.

Своим четверостишием Дмитриев утвер-

Козьма Прутков и его создатели: братья Жемчужниковы и А. К. Толстой.



ждал: хорошо жить в тиши, безвестности и покое, избегать крайностей, как Фиалочка, скромно притаившаяся между противоборствующими силами, между Розовым кустом и Репейником. Пушкину и Языкову такая проповедь показалась и неверной, и ненужной. В своей пародии они стремились подчеркнуть абстрактность, расплывчатость рассуждения Дмитриева, гиперболизируя эту черту и доводя ее до абсурда. Вместо непокорного Репейника, противопоставленного Фиалочке, у них появляется уже даже не растение, а животное — волк. Между волком и фиалкой нет ничего общего, и подчеркивание различий между ними («Он кровожаден был, фиалочка мила») выглядит комически нелепо.

Аполог Дмитриева завершается однозначной моралью: «Тот счастлив, кто своим доволен уголком». Пушкин и Языков подчеркивают банальность этой проповеди, делая ее еще «глобальнее», доводя ее обобщенность до бессмыслицы. И название пародии комически выразительно: оно высмеивает тех, кто пытается в четырех строках объяснить смысл бытия, «закон природы».

Приведенный пример говорит еще и о том, что пародия может быть действенным и остроумным средством литературной критики. Пародии А. П. Сумарокова, Н. А. Полевого, И. И. Панаева, Д. Д. Минаева, Н. А. Добролюбова по своей направленности напоминают критические статьи и рецензии. С той же целью прибегали к пародии А. С. Пушкин, Н. А. Некрасов, Ф. М. Достоевский. До сих пор сохранили свой утонченно-язвительный комизм замечательные пародии Козьмы Пруткова (псевдоним-маска А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых).

В XX в. престиж пародии вырос настолько, что появились пародисты-профессионалы, полностью или почти полностью посвятившие свое художественное творчество этому жанру: А. А. Измайлов, Е. О. Венский, А. Г. Архангельский, А. М. Флит, А. Б. Раскин и другие.

Но сущность пародии не исчерпывается одной только критикой. Этот жанр может ставить перед собой совершенно противоположную задачу — положительную эстетическую оценку объекта. Иначе говоря, пародисты могут выставлять пародируемым авторам не только двойки, но и пятерки. Такая пародия ничуть не менее смешна, чем критическая. Ведь и признание в любви к пародируемому автору может быть веселым. Так, например, Ю. Д. Левитанский пишет пародии главным образом на тех, кого считает настоящими поэтами. Он взял старый детский стишок о зайчике и излагает его от имени самых разных своих коллег-лириков. Скажем, вот так:

> О ряд от единицы до пяти!
> Во мне ты вновь сомнения заронишь.
> Мой мальчик, мой царевич, мой звереныш,
> Не доверяйся этому пути!

Здесь отчетливо угадывается почерк Б. А. Ахмадулиной. Пародист создал обобщенный комический образ стиля поэтессы. Такая пародия вызывает у читателя добрую улыбку, помогая вновь ощутить радость узнавания.

Утверждающая, «положительная» пародия имеет еще более древнюю историю, чем пародия критическая. Такова знаменитая древнегреческая «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек») — пародия на «Илиаду». Таковы русские фольклорные пародии на свадебные песни, былины.

Этот тип пародии как бы заново родился в XX в. Доброжелательные пародии встречаются у Архангельского и Флита. А в 1925 г. вышла книга «Парнас дыбом» — сборник пародий, синтезирующий чуть ли не все стили русской и мировой литературы: от Гомера до О'Генри, от Симеона Полоцкого до В. В. Маяковского.

Особая разновидность — пародия, строящаяся на основе какого-то известного произведения, но не направленная против этого произведения. Сюда относятся бурлеск, в котором «низкий» сюжет излагается «высоким» стилем (поэзия Ф. Берни в Италии, «Налой» Н. Буало во Франции), и травестия, где «высокий» сюжет излагается «низким» стилем (переделки «Энеиды» Вергилия французским поэтом П. Скарроном, украинским поэтом И. П. Котляревским). В русской сатирической поэзии XIX — начала XX в. существовала такая форма пародии, как перепев (например, «Колыбельная песня» Н. А. Некрасова, построенная на основе «Казачьей колыбельной песни» М. Ю. Лермонтова).

ПАРТИЙНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

«Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». Эти слова В. И. Ленина дают ключ к пониманию вопроса о партийности литературы.

Буржуазные критики и литераторы в свое время создали теории, согласно которым искусство независимо от общественной жизни: поэт, романист, драматург якобы творят свои произведения, подобно пушкинскому летописцу Пимену, «добру и злу внимая равнодушно». Выдвигался тезис о «чистом искусстве», якобы свободном от каких бы то ни было социальных пристрастий и симпатий. Но это была иллюзия, которая могла только замаскировать реальную связь художника с обществом. Принцип партийной литературы отстаивали многие передовые писатели мира, боровшиеся за ее активную, преобразующую роль (французские просветители XVIII в., русские революционные демократы XIX в.).

Марксизм-ленинизм обосновал принцип партийности литературы, опираясь на весь многовековой опыт литературы, связал его с одним из важнейших положений марксизма — с учением о классах, о классовой борьбе. К. Маркс и Ф. Энгельс с непреложной убедительностью доказали, что вся история в прошлом была историей классовой борьбы. Каждый художник, хотел он этого или нет, так или иначе выражал в своем творчестве настроения, переживания, идеологию определенного класса. Правда, великие писатели прошлого умели подниматься над интересами своего класса и становились зачастую выразителями общенародных дум и чаяний.

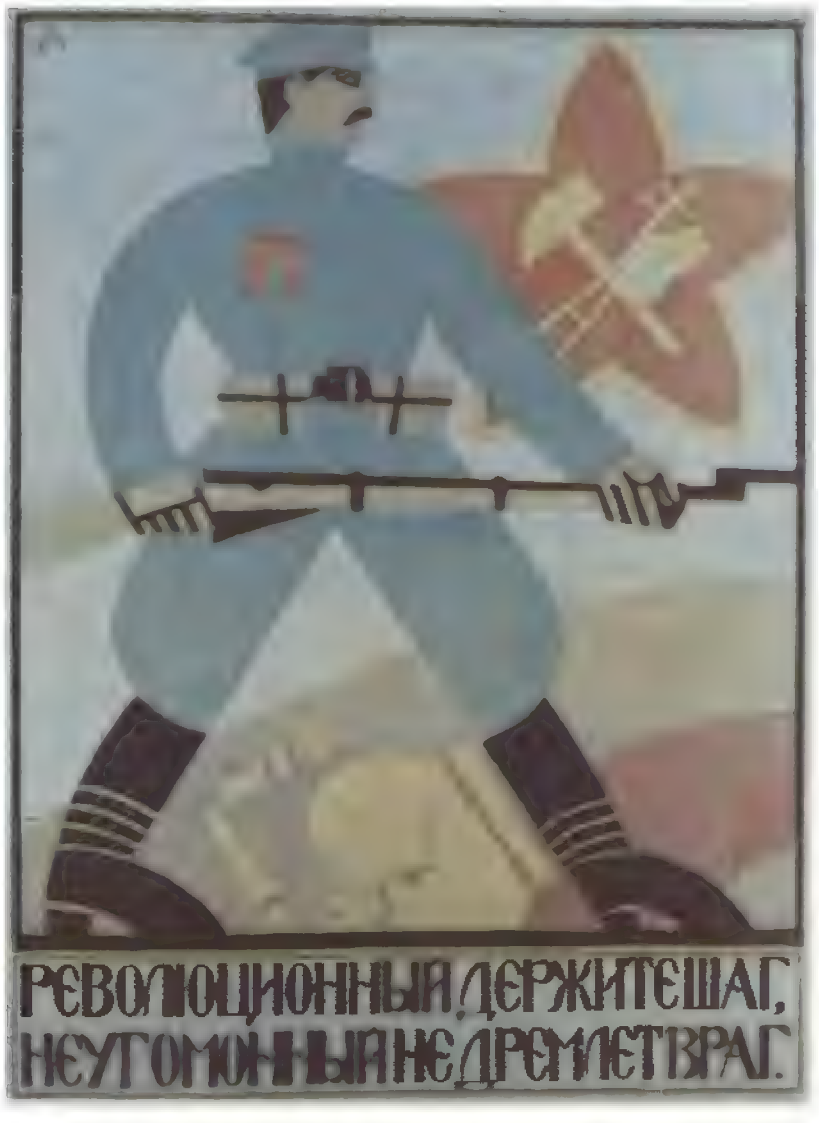
Впервые термин «партийность» возник на страницах «Новой Рейнской газеты» в годы революции 1848 г. в Германии. Литературно-художественные материалы, печатавшиеся на страницах газеты, отвечали принципу пролетарской партийности.

Историческая заслуга в разработке принципов коммунистической партийности принадлежит В. И. Ленину. С первых шагов своей деятельности он поставил вопрос о партийности идеологии: «...материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы» (Полн. собр. соч. Т. 1. С. 419)

Наиболее широко принцип партийности В. И. Ленин обосновал в работе «Партийная организация и партийная литература» в 1905 г. Ее главный тезис выражен ясно. Литературное дело должно стать составной частью общепролетарского дела. В России развертывается грандиозная борьба классов. Страна идет к революции. И перед каждым художником встает жгучий и острый вопрос: с кем он — с силами реакции, старого мира или с народом, с рабочим классом, борющимся за светлое будущее? В. И. Ленин разоблачает буржуазный лозунг «беспартийности» искусства и противопоставляет ему искусство, открыто связанное с революционным народом.

Таким образом, партийность литературы — это внутренняя идейно-политическая устремленность творчества. В наших условиях это прежде всего органическая связь с интересами народа, с его борьбой за торжество идеалов коммунизма, за построение нового общества.

Плакат революционных лет на тему поэмы А. А. Блока «Двенадцать».



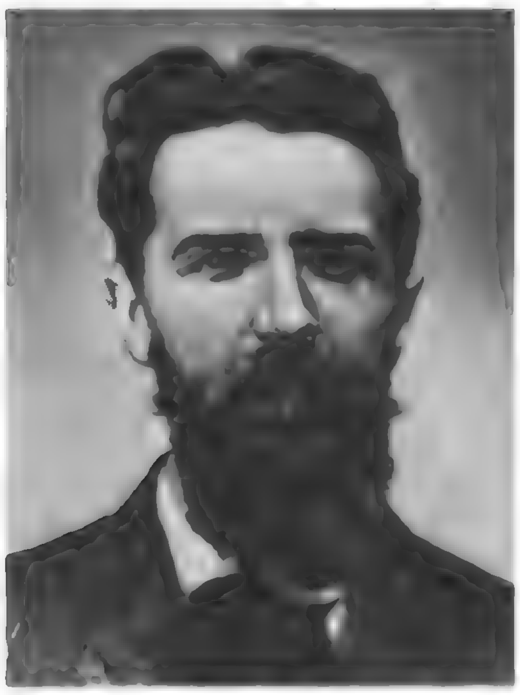
Выдвигая с такой решительностью вопрос об идейно-политическом самоопределении деятелей искусства, В. И. Ленин вместе с тем выступал против каких бы то ни было попыток упрощенного истолкования принципа партийности, против механического отождествления литературной работы партии с другими областями партийной деятельности, против игнорирования всей сложности и специфичности художественного творчества. Он подчеркивал, что литературное дело меньше всего поддается механическому равнению и что здесь необходимо обеспечить больший простор личной инициативе, индивидуальным склонностям, мысли и фантазии художника.

Принцип коммунистической партийности является одним из краеугольных камней всего нашего мировоззрения, всего нашего искусства. Естественно, что он нашел свое выражение на всем протяжении истории советской литературы, в литературе социалистического реализма за рубежом.

Литература социалистического реализма не просто воспроизводит те или иные стороны действительности. Коммунистическая партийность предполагает активно-страстное, заинтересованное вмешательство писателя в жизнь. В этом смысле литература деятельно и горячо помогает воспитывать нового человека революционной эпохи.

Партийность выражается не только в идейно-политической сути произведения. В искусстве она прежде всего проявляется в том, что партийная оценка жизни непосредственно вытекает из тех картин жизни, которые рисует писатель (или представители других видов искусства). Действующие лица произведения, в особенности положительные герои и обычно *образ рассказчика,* связываются в представлении читателя с утверж-

ВАЦЛАВ ВАЦЛАВОВИЧ ВОРОВСКИЙ (1871—1923)



В историю партии и страны В. В. Воровский вошел как выдающийся профессиональный революционер, один из первых дипломатов молодой Республики Советов, виднейший публицист и литературный критик. Литературное наследие Воровского богато и многогранно. Им написаны серии статей, очерков, фельетонов на актуальные общественно-политические и литературные темы. Лучшие литературно-критические статьи входят в боевой арсенал марксистской критики и эстетики.

Один из самых образованных материалистов своего времени, человек, свободно владевший многими языками, Воровский был влюблен в искусство, обладал тонким художественным вкусом, безошибочно отделял подлинное творчество от ремесленного сочинительства, которое всегда отличал и высмеивал. «Настоящее писательство — как любовь, — писал он. — Его нельзя укрыть, когда оно волнует душу и толкает к перу; его нельзя вызвать искусственно, в нем нельзя фальшивить без того, чтобы вдумчивый читатель не почувствовал этой фальши и искусственности».

И в борьбе с реакционными тенденциями, и в отношении к культурному наследию, и при рассмотрении нового, социалистического искусства Воровский последовательно утверждал принцип партийности, определивший главную закономерность развития художественной культуры XX в. Воровский разоблачал продажность буржуазной литературы, зависимость ее от денежного мешка, показывал, как губительно сказываются на искусстве пошлые вкусы буржуазной публики. Он отстаивал подлинные ценности передовой русской культуры, писал яркие, глубокие статьи о классиках русской литературы, о революционных демократах и о своих современниках — писателях критического реализма. Особое внимание как критик он уделял творчеству М. Горького.

Оценивая значение творческого наследия писателей, критик исходил из полноты и правдивости отражения существенных сторон жизни, постановки коренных вопросов действительности, последовательно применяя социальный, классовый критерий в подходе к явлениям искусства.

Воровский выступал против декадентской литературы, которая в годы реакции спешила похоронить революцию. В статье «О «буржуазности» модернистов» (1908) он писал, что «декадентство — доподлинный плод буржуазного общества, его гнилой плод, порожденный им и нужный ему для самоутверждения».

В. И. Ленин высоко ценил Воровского как партийного литератора, отмечал его умение писать ярко и образно, просто и убедительно, называл его в числе «главных писателей большевиков».

дением в человеческой личности принципов коммунистической морали и поведения и борьбы за эту мораль (или — при изображении отрицательных персонажей — с чувством негодования, вызываемым нарушением ее), сюжеты в конечном счете строятся на столкновении различных принципов отношения к жизни, утверждающих коммунистическое отношение к действительности или противостоящих им, в языке раскрываются черты человеческой личности, точно так же рисующие тип ее сознания, отношения к миру строящегося коммунизма (например, в «Молодой гвардии» А. А. Фадеева) и всему, что ему противостоит. В каждом жанре по-своему, в зависимости от исторической обстановки, от кругозора и таланта писателя, коммунистическая партийность находит свое эстетическое выражение в критическом анализе, поскольку она неразрывно связана с методом социалистического реализма.

После победы Октября ленинский принцип партийности получил дальнейшее развитие в партийных документах по вопросам литературы и искусства, обобщивших многолетний опыт партийного руководства и давших глубоко научный анализ советской литературы на современном этапе. В Резолюции XXVII съезда КПСС отмечается: «Партия поддерживает и будет поддерживать все талантливое в литературе и искусстве, проникнутое духом партийности и народности. Нормой работы партийных организаций с художественной интеллигенцией являются идейная принципиальность и взыскательность, уважение к таланту, такт».

ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

Художественный перевод, как поэтический, так и прозаический, — искусство. Искусство — плод творчества. А творчество несовместимо с буквализмом. Это уже отчетливо сознавала русская литература XVIII в. Она отграничивала точность буквальную, подстрочную, от точности художественной. Она понимала, что только художественная точность дает возможность читателю войти в круг мыслей и настроений автора, наглядно представить себе его стилевую систему во всем ее своеобразии, что только художественная точность не приукрашивает и не уродует автора. Этот взгляд на перевод русский восемнадцатый век оставил в наследство девятнадцатому, девятнадцатый — двадцатому. В статье А. С. Пушкина о Мильтоне и о Шатобриановом переводе «Потерянного рая» читаем: «...русский язык... не способен к переводу подстрочному, к переложению слово в слово...»

Зарубежные издания произведений А. С. Пушкина.

А в наш век Б. Л. Пастернак в «Замечаниях к переводам Шекспира» выразился так: «...перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности».

Но раз перевод — искусство, ничего общего не имеющее с буквалистическим ремеслом, значит, переводчик должен быть наделен писательским даром. Искусство перевода имеет свои особенности, и все же у писателей-переводчиков гораздо больше черт сходства с писателями оригинальными, нежели черт различия. Об этом прекрасно сказано в «Юнкерах» А. И. Куприна:

«...для перевода с иностранного языка мало знать, хотя бы и отлично, этот язык, а надо еще уметь проникать в глубокое, живое, разнообразное значение каждого слова и в таинственную власть соединения тех или других слов».

Переводчикам, как и писателям, необходим жизненный опыт, необходим неустанно пополняемый запас впечатлений, многосторонний жизненный опыт.

Век живи — век учись. Учись у жизни. Вглядывайся цепким и любовным взором в окружающий мир, в причудливые его очертания, в изменчивые оттенки и переливы его красок, в трепетную игру его светотени. Если ты не видишь красок родной земли, не ощущаешь ее запахов, не слышишь и не различаешь ее звуков, ты не воссоздашь пейзажа иноземного. Если не будешь наблюдать за тем, как люди трудятся, то, переводя соответствующие описания, непременно наделаешь ошибок, ибо ясно ты этого себе не представляешь. Если ты не наблюдаешь за переживаниями живых людей, тебе трудно дастся психологический анализ. Ты напустишь туману там, где его нет в подлиннике. Ты поставишь между автором и читателем мутное стекло.

Язык писателя-переводчика, как и язык писателя оригинального, складывается из наблюдений над языком родного народа и из наблюдений над родным литературным языком в его историческом развитии. Значит, вслушивайся в живую речь, звучащую вокруг тебя, и учись у родных художников слова.

Только те переводчики могут рассчитывать на успех, кто приступает к работе с сознанием, что русский язык победит любые трудности, что преград для него нет.

Вспомним слова М. В. Ломоносова из посвящения составленной им «Российской грамматики»: по его мнению, русский язык заключает в себе «великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность италиянского, сверх того, богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка...».

Сошлемся и на слова А. И. Герцена из «Былого и дум»: «...главный характер нашего языка состоит в чрезвычайной легкости, с которой все выражается на нем — отвлеченные мысли, внутренние лирические чувствования, «жизни мышья беготня», крик негодования, искрящаяся шалость и потрясающая страсть».

Сошлемся и на утверждение Н. В. Гоголя

КОРНЕЙ ИВАНОВИЧ ЧУКОВСКИЙ
(1882—1969)

Сказки Чуковского с малолетства формируют наше сознание. По ним мы учимся родному языку, получаем первые уроки поэзии. Улицы наших городов похожи на иллюстрированные книги Чуковского: вот на витрине магазина — Мойдодыр, вот на витрине аптеки — Айболит, вот все персонажи его сказок под новогодней елкой. Огромная популярность сказок Чуковского как бы заслонила другие его книги.

Чуковский считал эти сказки чем-то вроде побочного продукта своей основной деятельности критика и литературоведа, продолжавшейся без малого 70 лет. Выходец из простого народа, не получивший систематического образования, он, подобно своему великому современнику М. Горькому, неустанным трудом и самодисциплиной поднялся на вершины образованности и культуры. Не удивительно, что демократическая культура (например, творчество Н. А. Некрасова, Т. Г. Шевченко, У. Уитмена) всегда была в центре исследовательских интересов Чуковского, а демократизм, общепонятность — особенностью его научных работ. В этих работах он выступал как ученый, добывающий новое знание, и одновременно как популяризатор собственных научных открытий.

Каждая работа Чуковского, большая или маленькая, — всегда открытие. К любой из них применимы слова «первая», «новая». Занявшись — с благословения В. Г. Короленко — собиранием рукописей Н. А. Некрасова, Чуковский открыл и опубликовал около пятнадцати тысяч строк поэта (треть некрасовского наследия). Занимаясь разработкой текстологических задач, он прошел в этом деле путь «От дилетантизма к науке», как назвал он впоследствии одну из своих статей. Чуковский первый заявил о необходимости разработки новой филологической дисциплины — теории художественного перевода — и заложил ее основы («Принципы художественного перевода», 1919; «Высокое искусство», 1968). Одним из первых он стал заниматься проблемами массовой культуры — на материале, прежде всего, кинематографа, тогда еще не ставшего серьезным искусством («Нат Пинкертон и современная литература», 1908). Он едва ли не первый применил научные методы к изучению детского языка и мышления, детского поэтического творчества. Посвященная этой теме новаторская, первооткрывательская книга Чуковского «От двух до пяти», вышедшая при жизни автора двадцатью изданиями, до сих пор сохраняет свое научное значение, хотя порой воспринимается читателями как сборник веселых рассказов. Еще в первые десятилетия нашего века стихийный теоретический дар Чуковского привел его к открытию исследовательских методов, научная перспективность которых получила признание только в наше время.

Венчающая некрасоведческие труды Чуковского книга «Мастерство Некрасова» (1952) была удостоена Ленинской премии. За эту же книгу ему была присвоена ученая степень доктора филологических наук honoris causa (т. е. «из уважения к заслугам» — без защиты диссертации). По совокупности своих трудов он был избран доктором литературы Оксфордского университета (Англия).

в «Мертвых душах»: «...нет слова, которое так бы кипело и животрепетало, как русское слово».

Наблюдения над живой разговорной речью, над ее оборотами, отдельными выражениями, над ее интонациями можно и должно вести всюду — в вагоне дачного поезда, в учреждении, в учебном заведении, на собрании, на прогулке. Каждый переводчик знает это по себе: все слова как будто бы найдены, а фраза тем не менее деревянная. Вспомним, как в таких же примерно обстоятельствах выразил эту же мысль наш родственник, наш друг, наш спутник, прохожий на улице, и мы скажем: «Вот оно! Нашел!» Мы только чуть-чуть переставим те же самые слова, и вот уже звучит нестесненная и несдавленная разговорная интонация.

Если окинуть взглядом сокровищницу русского перевода: «Ночной смотр» Н. И. Цедлица, баллады Ф. Шиллера и И. В. Гёте и «Одиссею» в переводе В. А. Жуковского; «Будрыса и его сыновей» и «Воеводу» А. Мицкевича в переводе А. С. Пушкина; «Илиаду» Гомера в переводе Н. И. Гнедича; «Горные вершины» И. В. Гёте в переводе М. Ю. Лермонтова; «Вечерний звон» Т. Мура и «Не бил барабан перед смутным полком...» В. Вольфа в переводе И. И. Козлова; «Двух гренадеров» Г. Гейне в переводе С. В. Михайлова; «Песнь о Гайавате» Лонгфелло и мистерии Дж. Г. Байрона в переводе И. А. Бунина; «Колокола» Эдгара По в переводе К. Д. Бальмонта; переводы В. Я. Брюсова из Э. Верхарна; Э. Ростана и комедии Лопе де Вега и П. Кальдерона в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник; трагедии У. Шекспира, «Фауста» И. В. Гёте и лирику грузинских поэтов в переводе Б. Л. Пастернака; Р. Киплинга в переводах Оношкович-Яцыны; Р. Бёрнса в переводах Э. Г. Багрицкого и С. Я. Маршака; «Витязя в тигровой шкуре» Ш. Руставели в переводе Н. П. Заболоцкого; А. Рембо в переводах П. Г. Антокольского; «Евгению Гранде» О. де Бальзака в переводе Ф. М. Достоевского, новеллы Г. Флобера в переводе И. С. Тургенева, то мы убедимся, что эти переводы написаны на богатейшем русском языке. Они поражают нас своей языковой яркостью и смелостью.

Национальный колорит достигается точным воспроизведением портретной его живописи, всей совокупности бытовых особенностей, уклада жизни, внутреннего убранства, трудовой обстановки, обычаев, воссозданием пейзажа данной страны или края во всей его характерности, воскрешением народных поверий и обрядов. Сошлемся на опыт В. Г. Короленко. В лучших своих сибирских рассказах он, не злоупотребляя иноязычными словами, так описывал внешность якутов, их юрты, их утварь, их нравы и образ жизни, так изображал якутскую природу, что по прочтении его рассказов у нас создается впечатление, будто мы вместе с ним пожили в дореволюционной Якутии.

Переводы произведений зарубежных писателей в книжной серии «Классики и современники».

Я. П. Полонский написал «Песню цыганки» («Мой костер в тумане светит...»), в которой нет ни одного цыганского слова, а цыгане ее тотчас подхватили и запели, — значит, признали своей.

У всякого писателя, если только он подлинный художник, а не третьестепенный эпигон, свое вúдение мира, а следовательно, и свои средства изображения. Индивидуальность переводчика проявляется и в том, каких авторов и какие произведения он выбирает для воссоздания на родном языке. В. С. Курочкин бесподобно перевел песни П. Ж. Беранже, потому что он сам был мастером остроумного, хлесткого куплета, потому что П. Ж. Беранже был ему родствен по мировоззрению, по общественному темпераменту.

Для переводчика идеал — слияние с автором. Но слияние требует исканий, выдумки, находчивости, вдумывания, вживания, сопереживания, требует остроты зрения, обоняния, слуха. Раскрывая творческую индивидуальность автора, переводчик раскрывает и свою индивидуальность, но так, что она не заслоняет индивидуальности автора.

ПЕРЕНОС

Перенос (фр. enjambement — перешагивание) — несовпадение в стихе ритмического и синтаксического членения речи. Фраза, не укладывающаяся в один стих, переносится в следующий, но на месте обрыва ее происходит ритмический перебой:

> Вот холм лесистый, над которым часто
> Я сиживал недвижим и глядел
> На озеро, воспоминая с грустью
> Иные берега, иные волны...
> (А. С. Пушкин)

Еще более резкие переносы встречаются в поэзии XX в.:

> ...но из
> горящих глоток
> лишь три слова:
> «Да здравствует
> коммунизм!»
> (В. В. Маяковский)

Перенос, разрушая синтаксические связи между словами, делает особенно ощутимой ритмическую основу стиха, заставляет читателя обостренно почувствовать основную стиховую паузу, замыкающую стих. В примере из Пушкина перенос входит в систему своеобразных приемов, когда поэт отказывается от рифмы, от цезуры, от совпадения ритма и синтаксиса, делая тем самым единственным регулятором стиха ритм. Для Маяковского перенос является средством выделения слова: читатель, споткнувшись на непривычной разорванности стиха, когда предлог остается в одной строке, а знаменательное слово уходит в другую, по-новому реагирует на звучащий лозунг.

Частным случаем переноса является перенос строфический, когда синтаксический период не завершается в строфе, а продолжается за ее границами — в следующей строфе и в отдельно стоящем слове или сочетании слов. В «Евгении Онегине» в третьей главе строфа VII оканчивается запятой:

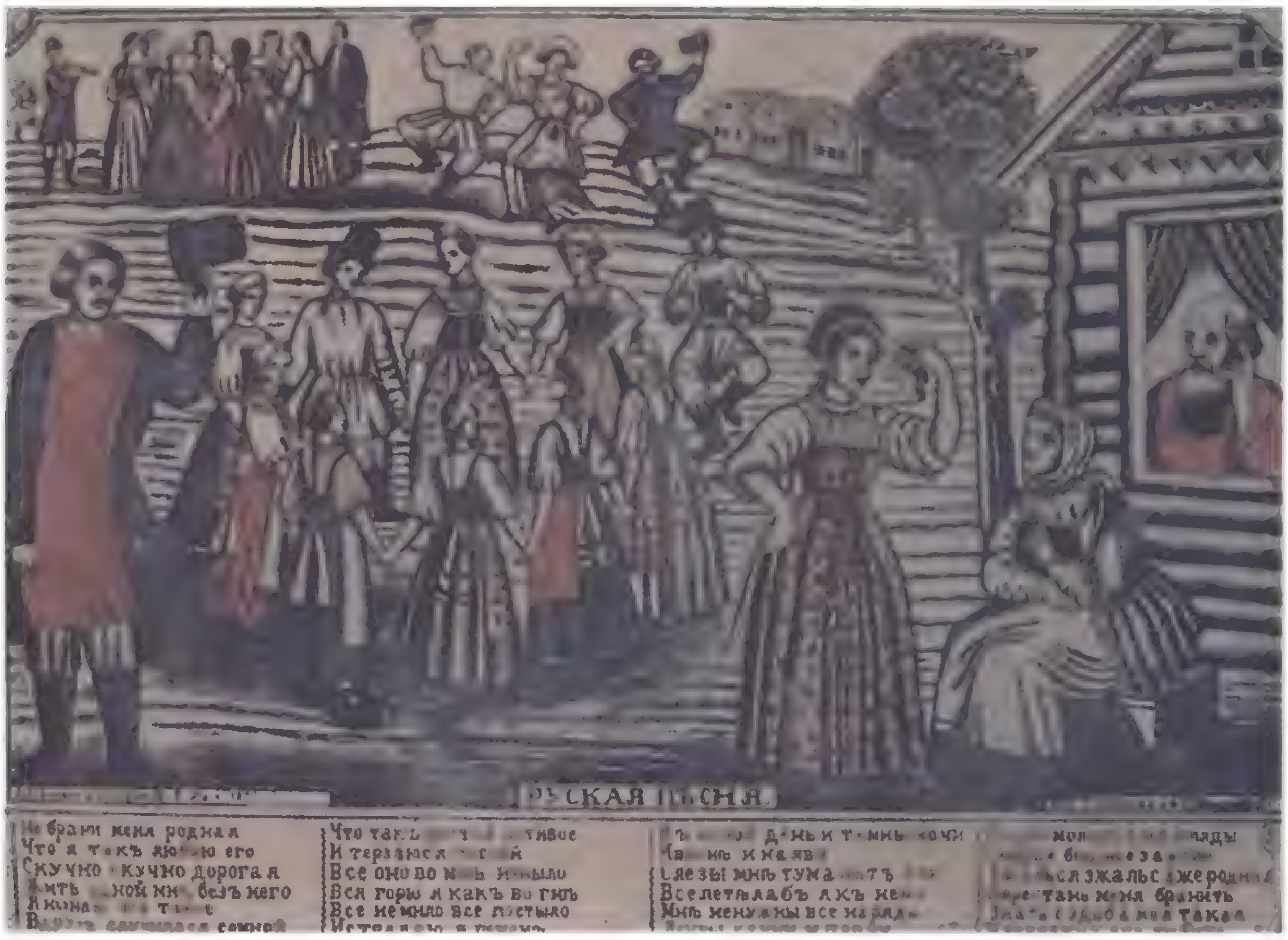
> Давно сердечное томленье
> Теснило ей младую грудь;
> Душа ждала... кого-нибудь,

следующая, VIII строфа начинается прямым синтаксическим продолжением предыдущей: «И дождалась... Открылись очи...» Оборванная последняя строка подводит итог авторской мысли.

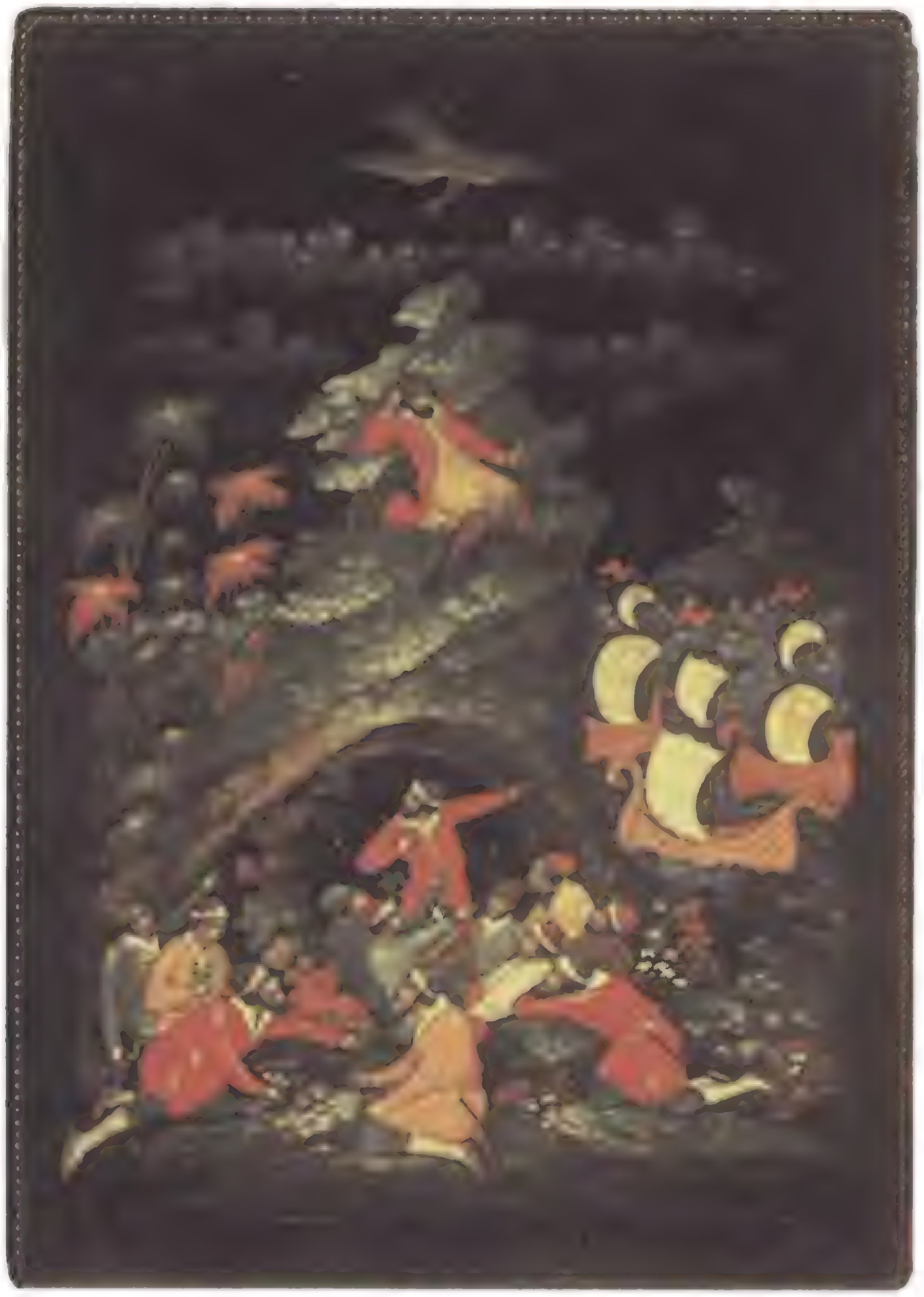
ПЕСНЯ

Песня — небольшое словесно-музыкальное произведение, исполняемое одним лицом или хором. Истоки песни — в *фольклоре*. Наряду с песнями фольклорными и литературными существует целый ряд промежуточных видов: народная песня литературного происхождения, массовая песня, самодеятельная (авторская) песня и др.

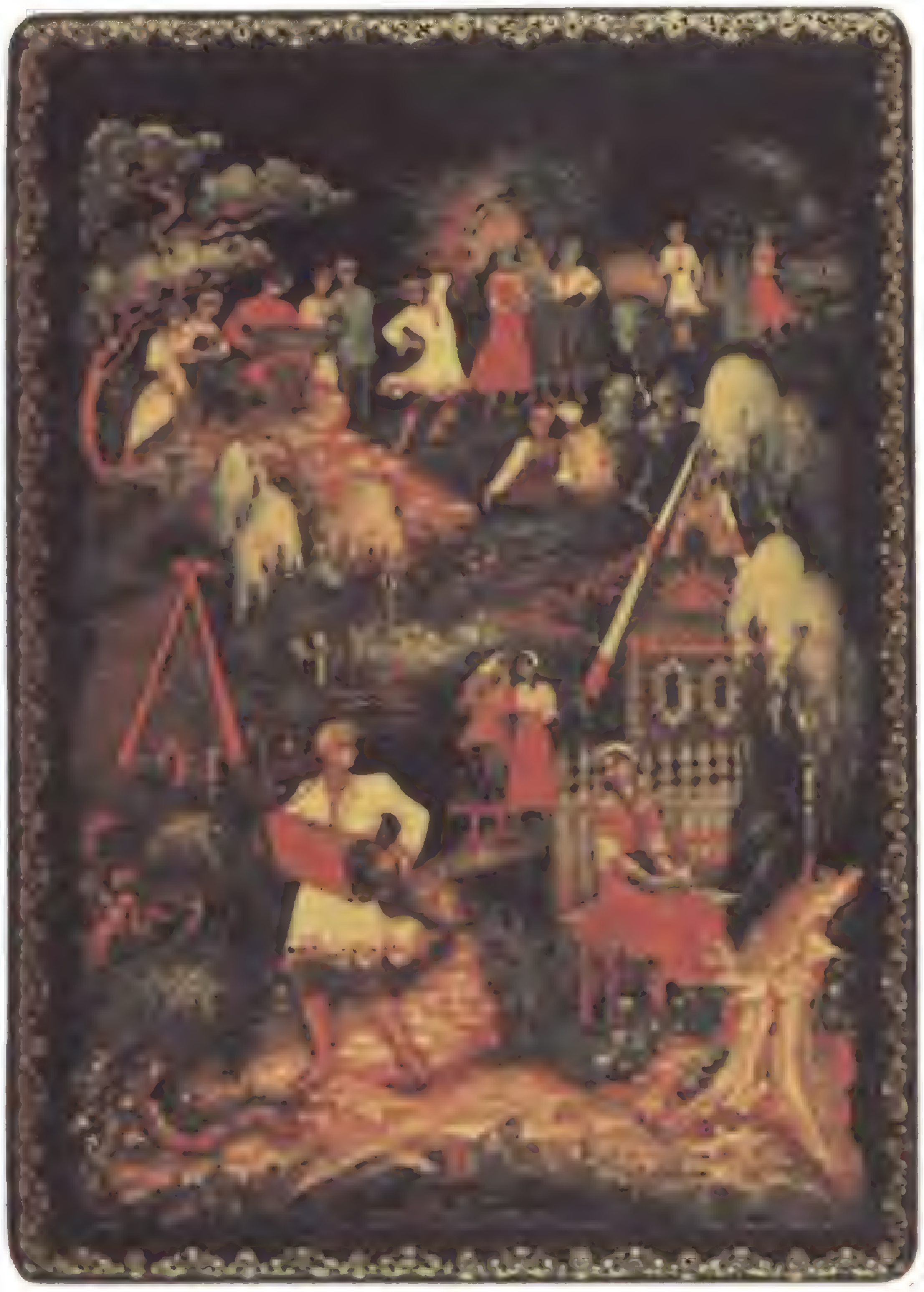
Песня говорит о любви и о крестьянской страде, о событиях семейной жизни и явлениях социальных, общественных. О жизни крестьян в крепостной неволе и военных походах, о безымянных девицах и молодцах, о бурлаках и разбойниках, о рабочих, их тяжелом труде на хозяев заводов и фабрик — капиталистов. О верности и стойкости в борьбе с угнетателями, о стремлении к свободе и счастью, о народных героях Ермаке, Разине, Пугачеве. В новую эпоху появились песни о революции, о Родине. Зазвучали песни о Ленине и партии, о защите Отечества, о радости Победы, о борьбе за мир и завоевании космоса, о красоте родной земли и о международной солидарности трудящихся. Роль песни как великолепного организатора и агитатора высоко ценил В. И. Ленин.



Лубок. «Не брани меня, родная...».



«Есть на Волге утес...». Палехская шкатулка.



«И кто его знает...». Палехская шкатулка.

Песни поют все — и взрослые, и дети, поют у родного очага и в космическом полете, на отдыхе и за работой («Весело поется, весело и прядется»), у пионерского костра и перед боем, у колыбели и в смертный час («Когда на смерть идут — поют» — С. П. Гудзенко).

Единство и цельность настроения, выраженного в песне, требуют краткости, здесь каждое слово на виду («Из песни слова не выкинешь»).

Песня может исполняться под аккомпанемент музыкального инструмента, но это не обязательно, и способ исполнения зависит от многообразия песенных жанров, от особенностей национальных традиций, изменяющихся с течением времени. Первоначально поэзия вообще не мыслилась вне музыки, тогда каждое стихотворение было песней, о чем свидетельствует и само слово «лирика» (от греч. lyrikós — произносимый под звуки лиры). Другие народы пели под аккомпанемент гуслей, лютни, тамбурина, кобзы, тамтама, кастаньет и других музыкальных инструментов. Некоторые песни сопровождаются танцами, пляской. Со временем отношения между стихом и музыкой разнообразились и усложнились. Сложились традиционные жанры-мелодии, на которые сочинялись все новые слова. Таковы, например, польский краковяк, украинская коломийка, русская частушка. Появились собственно стихи, не связанные с пением. Сочинялись композиторами ин-

В. С. Высоцкий в роли Гамлета. Театр драмы на Таганке. Москва.

струментальные «песни без слов». Сложился особый жанр песни-стихотворения, которая, имитируя песенное настроение, рассчитана все же не на пение, а на чтение. Таковы, например, «Песни западных славян» А. С. Пушкина (что, впрочем, не помешало советскому композитору А. А. Клебанову положить их на музыку).

В песнях отражена история народа, запечатлено богатство и своеобразие исторически сложившегося народного характера. Например, вековая борьба с иноземными захватчиками породила русские былины и исторические песни, украинские думы, юнацкие песни южных славян.

Литература, как и другие виды искусства, многим обязана народной песне. Все большие писатели так или иначе воспитывались на народной поэзии, они использовали ее сюжеты, темы и образы. Поэты сочиняли свои песни по образцу народных. Более того, литература в целом, в самых, казалось бы, далеких от фольклора жанрах, вырастала из фольклора, из сказки и песни. В то же время многие любимые народом песни восходят к стихам А. С. Пушкина и Р. Бёрнса, А. В. Кольцова и П. Ж. Беранже, Н. А. Некрасова и Ш. Петёфи, Т. Г. Шевченко и Г. Гейне, С. А. Есенина и Г. Лорки, М. В. Исаковского и Р. Г. Гамзатова. При посредстве переводчиков такие песни нередко становятся достоянием других народов. Некоторые из них — настоящие путешественники.

Особого упоминания заслуживают песни-агитаторы, песни-борцы. Французская революция дала миру «Марсельезу». В ходе революционной борьбы русского пролетариата возникли такие песни, как «Дубинушка», «Смело, товарищи, в ногу», «Замучен тяжелой неволей» (любимая песня В. И. Ленина). В разных странах борцы с фашизмом на многих языках пели наши советские песни — «Партизанскую» («По долинам и по взгорьям»), знаменитую «Катюшу». Созданные поэтами, чьи имена нам известны, песни эти стали подлинно народными.

Символом государства, наряду с Государственным флагом и гербом, служит песня — Государственный гимн. Гимном международного пролетариата стал «Интернационал». Эту песню, слова которой написал Эжен Потье (русский текст А. Я. Коца), поют во многих странах мира.

Советская массовая песня, созданная в содружестве композиторов и известных поэтов — М. В. Исаковского, В. И. Лебедева-Кумача, М. А. Светлова, М. А. Матусовского, Е. А. Долматовского, А. А. Суркова, многогранно отразила жизнь нашего народа.

На рубеже 50—60-х гг. в нашей стране получили широкое распространение новые песни, которые называют по-разному: самодеятельные, авторские, гитарные, бардовские. Слова, мелодия и, как правило, исполнение такой песни (пение и аккомпанемент) — дело одного человека. У самодеятельной песни свое особое лицо. Для нее характерны непосредственность самовыражения, установка на современную молодежную аудиторию с ее кругом интересов и объемом познаний в различных сферах науки, политики, культуры, а также особая доверительная интонация.

Широкую популярность в наше время приобрела авторская песня. У авторской песни были предшественники. Это и народная песня, и традиция поэтов-певцов давних времен — гусляров, бардов, менестрелей, рапсодов, кобзарей, ашугов, и лирические песни литературного происхождения, и городской романс, и пролетарские революционные и политические песни с их агитационным запалом.

Не случайно многие песни возникли на ударных молодежных стройках, на БАМе например. Советская авторская песня, актуальная по проблематике и человечная по своей сути, вышла на международный форум. Там она повстречалась с молодежной и политической песней других народов, с песнями американца Д. Рида, грека М. Теодоракиса, чилийца В. Хары.

О месте песни в сегодняшнем мире свидетельствуют и многочисленные смотры народного песенного творчества всех континентов, и международные фестивали песни, проводимые в нашей стране и за рубежом.

ПИСЬМО

Художественная литература постоянно «оглядывается» на бытовое письмо, то вводя его в текст литературного произведения, то воспроизводя его структуру в сочинениях самых разных жанров и форм. То в пьесе найденное или похищенное письмо раскрывает тайну исходного события; то гоголевский Поприщин в «Записках сумасшедшего» узнает много нового о себе самом из переписки двух собак; то поэты сравнивают свое творчество с «письмом в бутылке», ждущим своей встречи с потомками. У этой «оглядки» есть множество причин.

Искусству вообще свойственно время от времени вспоминать о своих первоистоках.

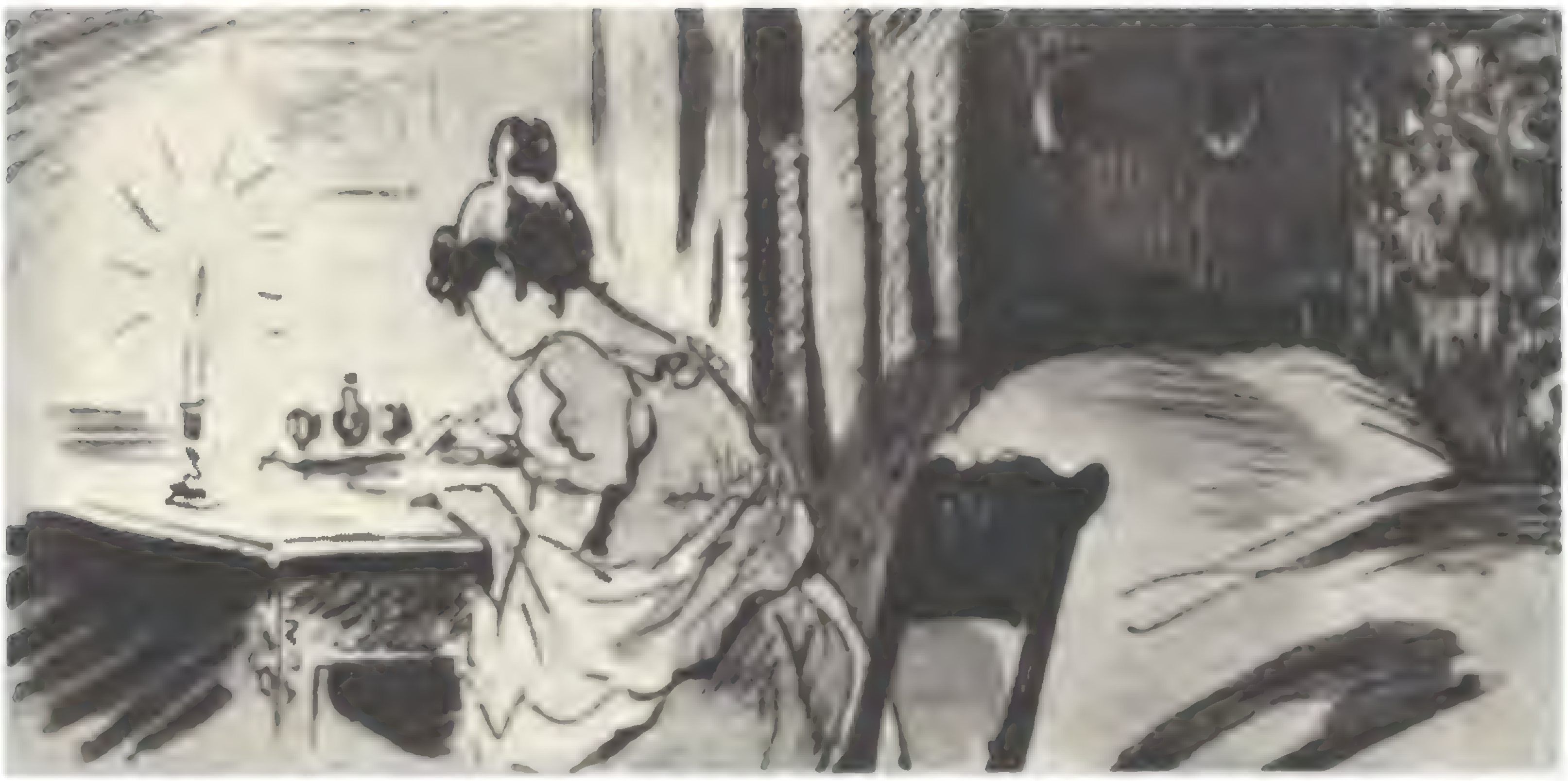


Иллюстрация Н. Кузьмина к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

А в словесном искусстве бытовое письмо было прямым предком далеко разошедшихся жанров: эпистолярного романа и литературного манифеста (см. *Манифесты литературные*), газетного фельетона и стихотворного послания. Литературное письмо обособлялось от своего бытового двойника постепенно, вводя то вымышленного адресата, то маску адресата, т. е. автора письма, снимая подробное обращение в начале и многочисленные приветы в конце. Да и в бытовом письме, стремившемся стать литературным, эти ритуальные черты корреспонденции со временем становятся предметом пародирования: «Умиравший, но не умерший Карамзин, хотя еще и слабый, как тень, сердечно желает...»; «Обнимаю тебя и будущих детей твоих, особенно Спиридонушку и Луизу» (А. К. Толстой — А. М. Жемчужникову).

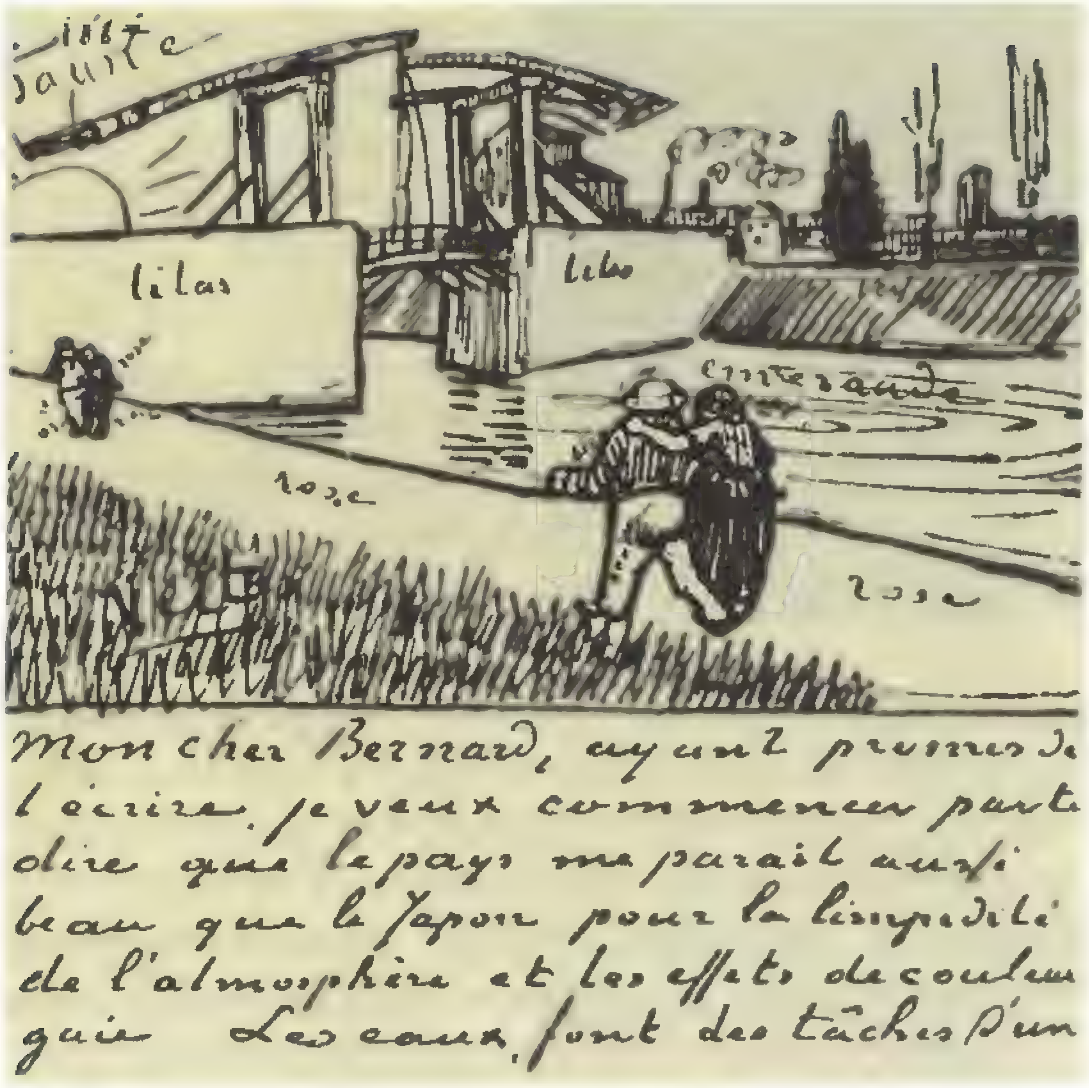
И современная литература часто возвращается к форме подлинного бытового письма, с его конкретностью адресации и авторства, минуя традицию литературного письма.

Каждый раз, когда в литературе идет поиск тематического разнообразия, стилевой широты, писатели неизбежно обращаются к письму, которое предрасполагает к разнотемью, многожанровости, стилистической подвижности. Конечно, и в житейской переписке каждая эпоха накладывает свои неписаные ограничения. Мир эпистолярной действительности существенно разнится от века к веку и даже от десятилетия к десятилетию. Формула «Это — не для письма» в каждую эпоху и в каждой среде наполняется иным содержанием. В древнегреческом риторическом сочинении «О слоге» говорится: «Нужно знать, что для писем существует не только свой стиль, но и свой предмет речи». Однако в последующие эпохи «философические письма» и «письма к ученому соседу» никого не удивляли. Более того, сочетание бытовых новостей, просьб, поручений, расспросов с наблюдениями о мире и человеке придает немеркнущее очарование письмам как великих людей, так и простых корреспондентов минувших эпох. Письмо предоставляло запасы тематической и стилевой свободы, «болтовни», т. е. легкости перехода с предмета на предмет независимо от его значительности. Эту открытость разным жанрам бытовое письмо передавало своим литературным потомкам. Русский эстетик начала XIX в. П. Е. Георгиевский разъяснял: «Под посланием собственно разумеется философское или литературное письмо в стихах. Содержанием его бывает изображение различных чувствований, мыслей, а иногда и описание происшествий и вообще все, что входит в состав обыкновенных писем... Каждый род стихотворений имеет особенное свойство: ода — торжественность, песня — нежность, басня — простоту, сатира — колкость, элегия — уныние и т. д. В одном только послании (эпистоле) многие роды смешиваются вместе: ибо оно может быть страстным и поучительным, шутливым, печальным и нередко язвительным».

Письмо протоколирует обстоятельства сво-

Издания переписки русских писателей.

«Письма Ван Гога». Фрагмент письма.



Mon cher Bernard, ayant promis de
t'écrire je veux commencer par te
dire que le pays me parait aussi
beau que le Japon pour la limpidité
de l'atmosphère et les effets de couleur
gaie. Les eaux font des taches d'un

его написания и сохраняют их для будущего. Полнота даже не эпохи, не года, не дня, а минуты навечно запечатлена в нем:

«А с Черной Грязи ехал без ямщика, для того, что он убежал в лес. — В самое сие время прогремел здесь гром. Все утро лил сильный дождь. А вот и еще дождь, а я хотел ехать к Майкову. — Сильный гром. Льет величайший дождь, остался я. Дождь отнимает силы писать. Где я эдак переучился врать? Мне много писать важного, а я мелю чепуху...» (М. Н. Муравьев — Н. А. Муравьеву).

«Милый друг Аня, пишу тебе в 8 часов вечера, а сам падаю от усталости. Никогда я больше не страдал усталостью и бессилием, как в эту минуту. Голова кружится, в глазах рябит. Пишу и не вижу, что пишу». (Ф. М. Достоевский — А. Г. Достоевской).

Вот эта способность письма стенографировать мельчайшие душевные движения и объясняет вторжение эпистолярной формы в художественную прозу, когда психология персонажа интересовала литературу больше, чем фабула (например, у С. Ричардсона и Ж.-Ж. Руссо).

С этой притягательной для литературы особенностью письма связана и еще одна: письмо часто содержит в себе замечания о себе самом (помните, у пушкинской Татьяны: «Кончаю! Страшно перечесть...»?), оно, как принято говорить, обнажает свою структуру. Когда литература осваивает новые для себя формы, она делает их предметом самоанализа. И тут-то неизбежно возникает воспоминание о письме. Так, опыты русского свободного стиха в XIX—начале XX в. часто связаны с реальными почтовыми отправлениями.

Мотив переписки и особая идейно-эстетическая нагрузка эпистолярного жанра сохраняют свое значение и в современной литературе (Д. А. Гранин «Картина», Ю. В. Бондарев «Берег», «Выбор», Ю. В. Давыдов «Две связки писем», С. П. Залыгин «После бури» и др.).

В письме литература видит как бы свою микромодель. Ведь основные принципы композиции письма и литературы сходны.

ПЛАГИАТ

Плагиат (от лат. plagio — похищаю) — литературное воровство. Это значение слово «плагиат» приобрело в XVII в. В предшествующие эпохи проблема авторского права обычно не обсуждалась и авторы не могли искать защиты своих интересов в государственных учреждениях или суде. В наше время под плагиатом понимают публикацию чужого произведения или его части под своим именем. Однако плагиат нельзя видеть в заимствовании фабулы. Мы знаем, что У. Шекспира современники называли «драмоделом», имея, вероятно, в виду, что многие его пьесы являлись переработкой уже известных произведений или сюжетов. Однако Шекспир вносил в них новое содержание, под его пером знакомые зрителям фабулы приобретали философский характер, становились обобщением проблем, волновавших человечество многие века.

Дж. Байрон, сам испытавший сильное влияние И. В. Гёте, познакомившись с первой частью «Фауста» и создав своего романтического Фауста — Манфреда, был задет, узнав, что Гёте это заметил. Легко впадавший в гнев, Байрон заявил, что Гёте сам был не оригинален, списав «Пролог на небесах» из Библии («Книга Иова»). Гёте, в свою очередь, ответил: «По-моему, меня за это можно только похвалить...»

Действительно, в открывающем «Фауста» «Прологе на небесах» Гёте поразительно живо, кратко и выразительно пересказал в стихах библейскую притчу о Человеке, изобразив спор господа с сатаной. Эта сцена является философским ключом трагедии.

Обмен идеями, сюжетами, мотивами входит в мировой литературный процесс. Поэтому от плагиата следует отличать сознательную стилизацию, пародию, а также различные виды *реминисценций.*

ПОВЕСТЬ

Среди эпических жанров повесть занимает промежуточное положение между *романом* и *рассказом* или новеллой.

«Повесть есть тот же роман, только в меньшем объеме...» — писал В. Г. Белинский. И в самом деле, порой повесть приближается к роману. В таких случаях она эпически полно обрисовывает и характер героя, и состояние среды, и взаимоотношения между личностью и обществом («Дубровский», «Капитанская дочка» А. С. Пушкина, «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя). Тем не менее граница между крупным и средним эпическими жанрами существует, и она обусловлена характером идейно-эстетического осмысления действительности.

В отличие от романа повесть избирает меньший по объему материал, но воссоздает его с большей степенью подробности, чем это сделал бы роман, с необычайной резкостью и яркостью высвечивает грани затрагиваемых проблем. Эти ведущие особенности жанра охарактеризовал В. Г. Белинский: «Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить её и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки...»

В повести и в рассказе сильнее, чем в романе или новелле, выражен субъективный элемент — отношение автора к изображаемым явлениям, человеческим типам. Повесть, как и рассказ, сохраняет связь со стихией устного повествования, стремится в буквальном смысле слова «поведать» о тех или иных событиях. Именно таковы «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Первая любовь» И. С. Тургенева. Но в целом у повести больше возможностей, чем у рассказа: она отражает и развитие характера героя, и то или иное (нравственное, социальное, экономическое) состояние среды, и историю взаимоотношений личности и общества.

Как и другие прозаические жанры, повесть имеет своих фольклорных «предков». Прежде всего это сказка и легенда, от которых она наследует внимание к судьбам отдельных людей и в то же время к событиям, значительным для всего общества, совмещение разных временны́х пластов. Старинные значения термина «повесть», среди которых и «весть о каком-то событии», и «описание», и «разговор», указывают на то, что этот жанр вбирает в себя бесчисленное множество устных рассказов, запечатлевших события, виденные или пережитые самим рассказчиком. Важным источником повести явились летописи («Повесть временных лет») и документальная письменность. От деловой прозы повесть унаследовала способность откли-

Иллюстрация А. Кравченко к повести Н. В. Гоголя «Портрет».

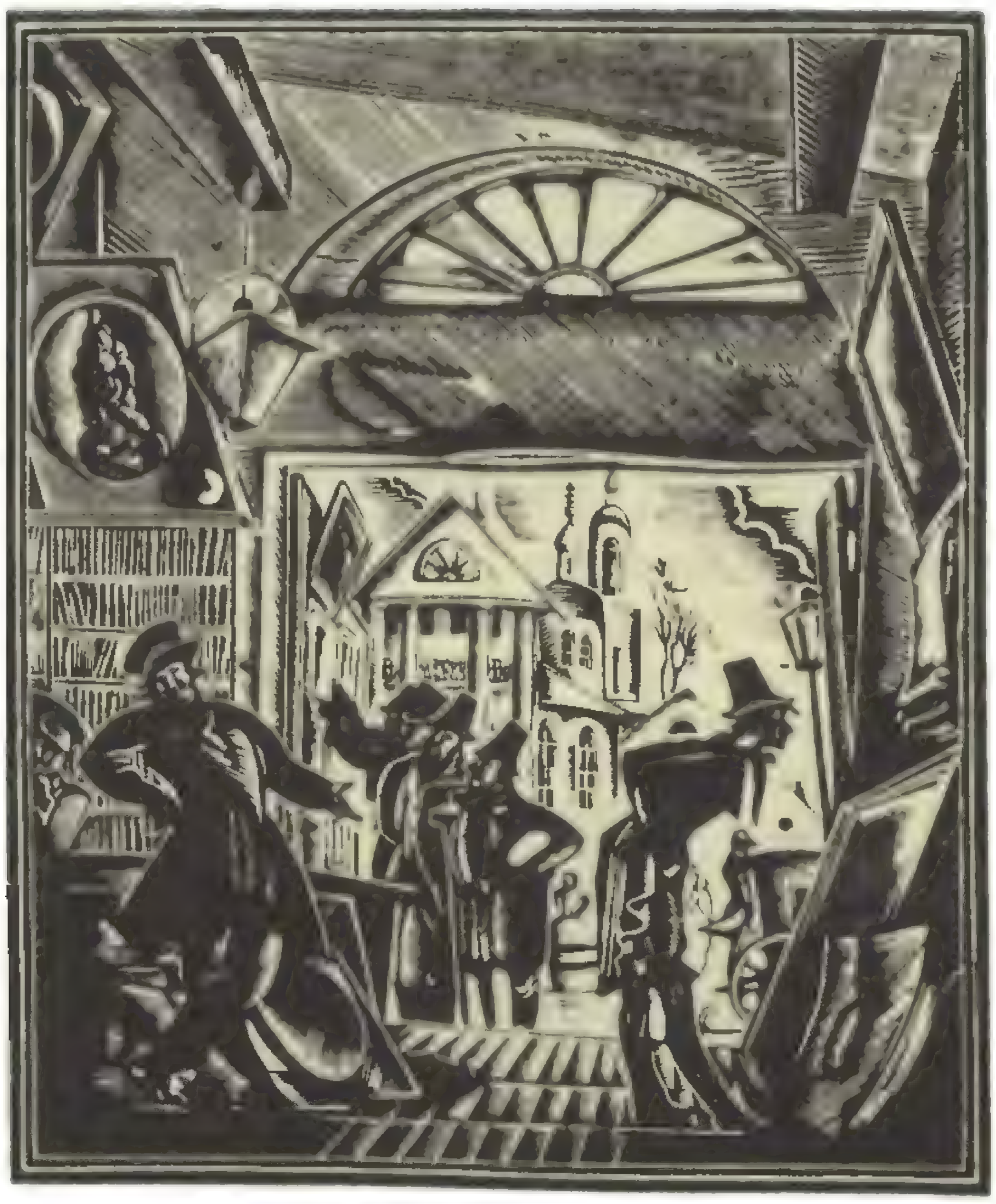


Иллюстрация Е. Лансере к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат».

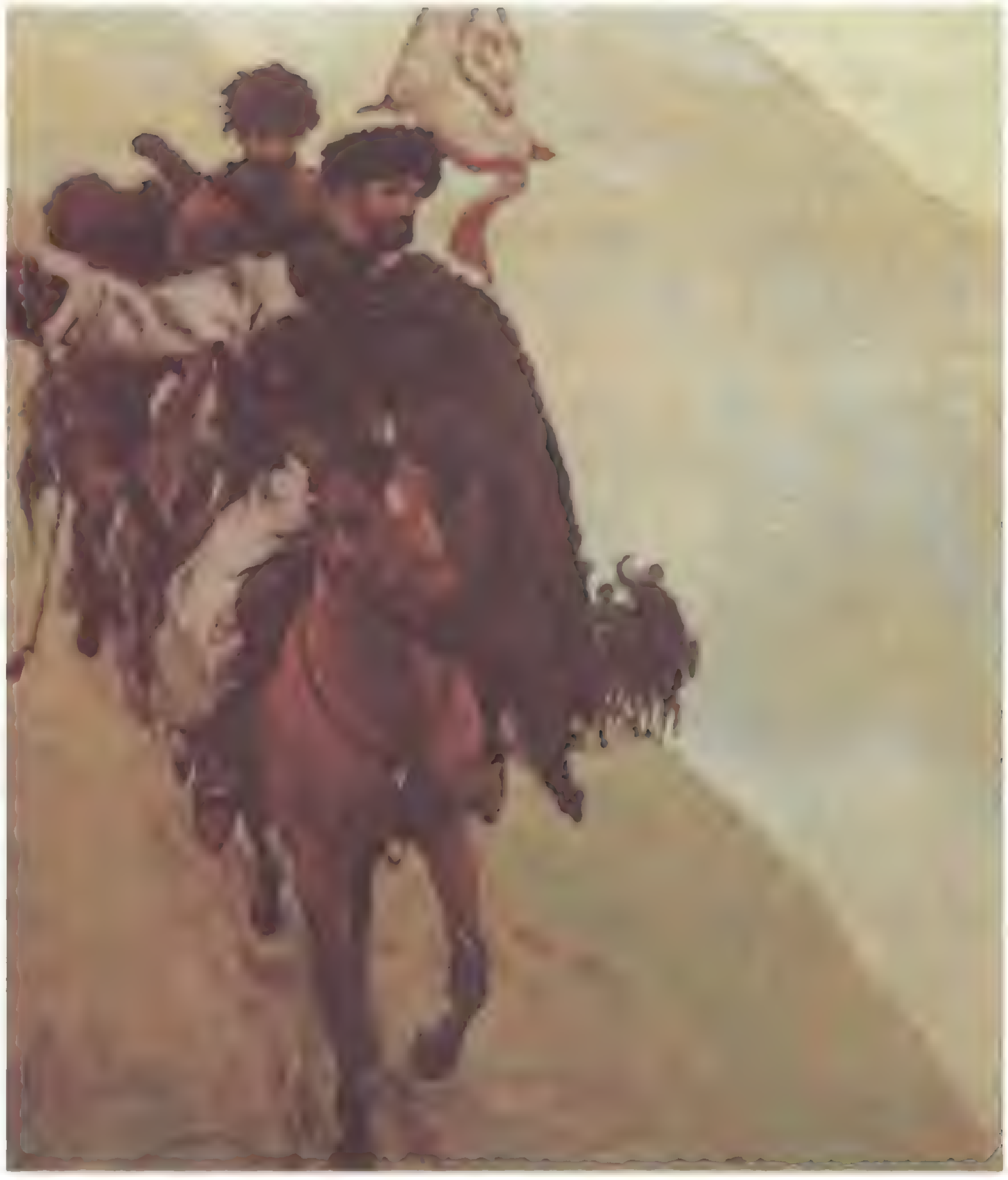
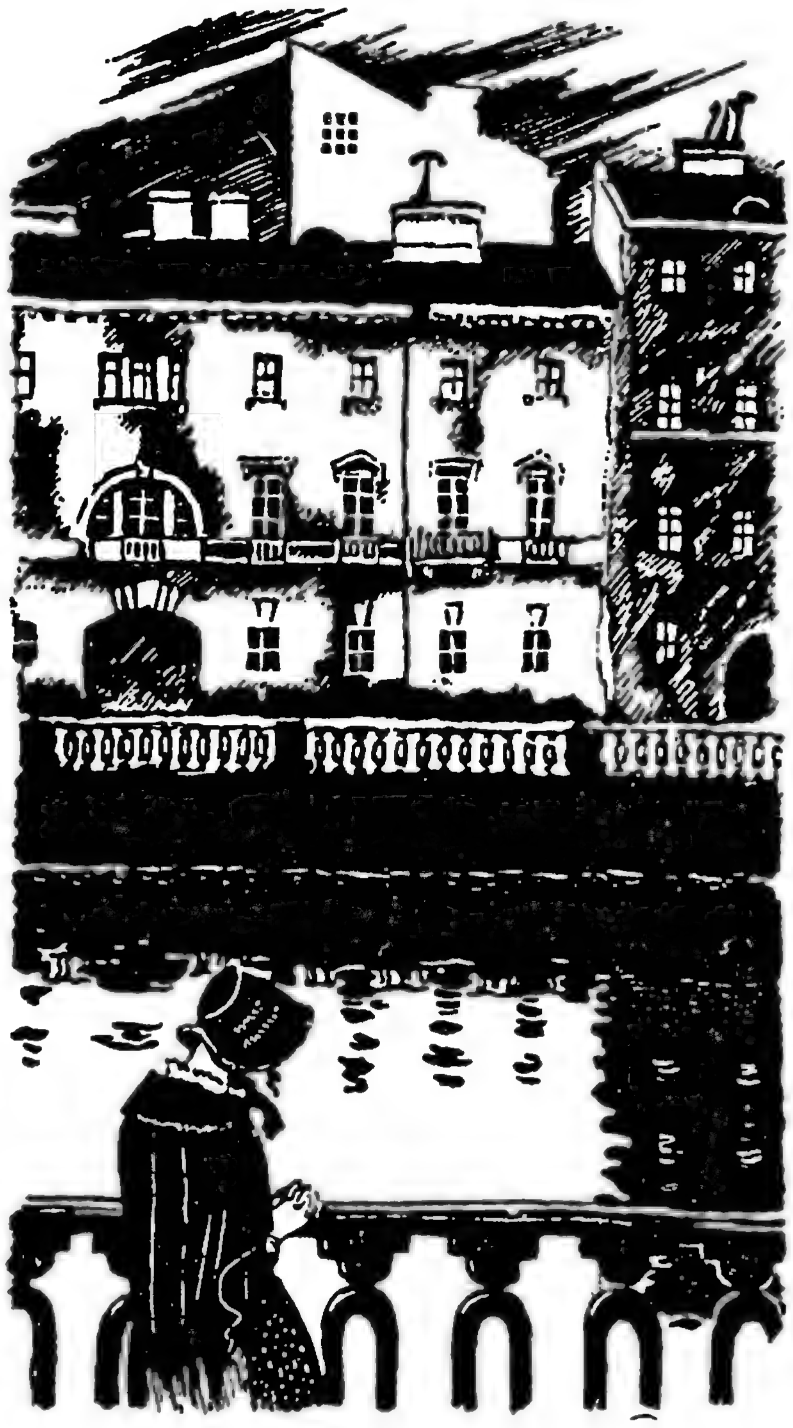


Иллюстрация М. Добужинского к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи».



каться на злободневные события, освещать исторические факты.

Повесть — жанр, в самом своем зарождении объединивший традиции устного и письменного повествования, фантастику и уважение к исторической достоверности, стремление отражать действительность в непринужденной форме устной беседы и умение поэтически обобщать жизнь.

В ходе своего исторического развития русская повесть претерпела значительные изменения. Первоначально повести существовали в виде рассказов о князьях, о сражениях, о житиях святых и т. п. Позже повестями стали называть романы, новеллы, смешные истории, анекдоты.

Новое представление о повести возникает в XVII в. Аналитические возможности жанра сформировались в наблюдениях над поведением героя нового типа в повестях о Фроле Скобееве, Савве Грудцыне, Горе-Злосчастии.

В творчестве А. С. Пушкина усиливается познавательно-аналитическая основа повести. В повестях 1830-х гг. «Выстрел» и «Дубровский» изображен ведущий социальный тип того времени, близкий по своей нравственности к декабристам. Образы героев раскрываются в типических для жизни и литературы того времени ситуациях бала, любовного свидания, измены, дуэли. В повести «Станционный смотритель» и поэме «Медный всадник» Пушкин с сочувствием запечатлел открытый им тип «маленького человека»; в «Пиковой даме» — героя нового, «железного» века.

Нередко повесть предварительно исследует злободневный жизненный материал, который впоследствии обобщается в романе. Так, ситуации и образы «Шинели» Н. В. Гоголя (1842) по-новому осмысляются в «Мерт-

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ВЕЧЕР В ШКОЛЕ

Основа литературного вечера — доклад, но читать его не следует: он должен иметь форму живого рассказа. Лучше, если докладчиков несколько. Один может говорить от имени современников писателя, другой — передавать мнения позднейших литературных критиков, третий — выступать от лица наших современников, четвертый — связывать все это в единое целое и давать необходимые комментарии. Ведущие могут общаться между собой, а их выступления принимать характер спора. Хорошо, если рассказ сопровождают короткие инсценировки, романсы и песни на стихи данного автора, кинофрагменты, диапозитивы, любимые музыкальные произведения писателя, которому посвящен вечер, или музыкальные отрывки, по настроению и тематике подходящие к тексту доклада.

Можно устроить литературный вечер-маскарад, посвященный, например, творчеству Н. В. Гоголя. В нем будут участвовать и персонажи «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (здесь вполне уместными окажутся украинские песни и танцы), и герои «Тараса Бульбы»; частью такого вечера могут стать сцены из «Ревизора» и инсценировки «Мертвых душ».

В программу литературных вечеров можно включить как самостоятельную часть викторину — угадывание героев по их репликам, кратким характеристикам, которые этим героям дают другие персонажи произведения.

Вечера, посвященные исторической или военно-патриотической тематике, можно строить как литературные монтажи, сценарии которых нужно тщательно продумывать. Важно, чтобы песни, стихи, сценки и прозаические отрывки, биографии или воспоминания о поэтах, если вечер посвящен, например, поэзии военных лет, чередовались равномерно. Готовые сценарии нередко публикуются в журнале «Литература в школе».

вых душах» («Повесть о капитане Копейкине»).

В повестях И. С. Тургенева 40—50-х гг. XIX в. воплощены типы «лишнего» человека и нравственно сильной и духовно прекрасной героини. Образы, темы, сюжеты, идеи повестей И. С. Тургенева находят окончательное воплощение в его романах 1850—1860-х гг.: «Рудине», «Дворянском гнезде», «Накануне», «Отцах и детях», «Дыме». Это же свойство повести как своего рода творческой лаборатории романа проявляется в ряде случаев у крупнейших мастеров критического реализма (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, И. А. Бунин) и социалистического реализма (М. Горький, А. Н. Толстой, М. О. Ауэзов, Ю. В. Бондарев, Ч. Т. Айтматов).

ПОВТОР

Повтор — повторение слов или словосочетаний, благодаря чему на них фиксируется внимание читателя (слушателя) и тем самым усиливается их роль в тексте. Повтор придает художественному тексту связность, усиливает его эмоциональное воздействие, подчеркивает важнейшие мысли.

Повторы могут широко употребляться в прозе: *рассказе, повести, романе.* Это чаще всего смысловые повторы. Например, у Ф. М. Достоевского настойчиво тревожащий сознание Раскольникова на протяжении всего романа образ колокольчика вызывает у читателя различные чувства и мысли, способствует более глубокому пониманию произведения. К повторению характерных деталей нередко прибегает А. П. Чехов: неизменный ритуал приема гостей в доме Туркиных («Ионыч»), «футлярные» детали в описаниях Беликова («Человек в футляре»)

Но особенно велика роль повтора в стихах. Стихи строятся на четком чередовании соизмеримых ритмических величин — слогов, ударений, строк, строф. Рифма и другие звуковые соответствия образуют звуковые повторы. Особым видом словесного повтора в стихах является рефрен (припев).

Наиболее распространенный вид повтора — *параллелизм.*

Элементы, повторяющиеся всякий раз на равном расстоянии друг от друга, в заранее ожидаемом месте (например, припев в песне), образуют повтор упорядоченный (регулярный) в отличие от нерегулярного (так нерегулярно повторяются в стихотворении А. С. Пушкина «Погасло дневное светило...» строки «Шуми, шуми, послушное ветрило, //Волнуйся подо мной, угрюмый океан»).

Фольклору присуще троекратное повторение, причем последний повтор противопоставляется двум первым. Так, первые две попытки действия героя волшебной сказки обычно неудачны, и только третья приносит успех. В сказках же с так называемой цепочной композицией («Колобок», «Теремок», «Репка») повторяющихся эпизодов обычно больше. В литературном произведении элементы, имеющие особо важное значение, могут повторяться много раз. По сходству с музыкальными такие повторы, выступающие носителями основных идей произведения, принято называть лейтмотивами.

Повторяющиеся элементы могут находиться рядом и следовать один за другим (константный повтор), а могут быть разделены другими элементами текста (дистантный повтор). Особый вид константного повтора — удвоение понятия (тавтология), более всего распространенное в фольклоре: «рано-ранешенько»; у Пушкина в наброске одной из «Песен западных славян»: «Разломали тесную темницу»; у М. И. Цветаевой: «Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, //И все — равно, и все — едино...»

Существенно также, какую позицию занимают повторяющиеся элементы в строке, строфе, абзаце. Если они стоят в начале построения — это анафора: «Когда умирают кони — дышат, //Когда умирают травы — сохнут, // Когда умирают солнца — они гаснут, // Когда умирают люди — поют песни» (В. Хлебников). Повторение в конце фрагментов называется эпифорой. Эпифора, стоящая в конце строки после рифмы (редиф), характерна для поэзии Востока. У русских поэтов чаще встречается анафора.

Слова, стоящие в конце одной строки и составляющие начало последующей, называются стыком или подхватом — построение, особенно любимое фольклором: «Бочки накатали с лютым зельем. //С лютым зельем, с черным порохом». Этим приемом широко пользуются и поэты: «О, весна без конца и без краю — // Без конца и без краю мечта!» (А. А. Блок). Подхват особенно наглядно демонстрирует роль повтора как средства для достижения связности художественного текста.

Бывает, что в одном повторе совмещаются различные его виды. Так, строка «Ну что тебе надо еще от меня?» начинает и завершает стихотворение А. А. Вознесенского «Исповедь» (кольцо). Эта же строка стоит в конце нескольких строф стихотворения (эпифора).

Повтор может быть точным (повторкопия) и неточным (повтор-эхо). Неточность может проявляться в изменении последовательности элементов или же в изменяемости самих элементов. Сравним начало и конец стихотворения Блока: «Ночь, улица, фонарь, аптека... — Ночь, ледяная рябь канала, // Аптека, улица, фонарь». Изменились и последовательность элементов, и их число. Повтор, при котором элементы (строки или слова) следуют в обратном порядке, называется зеркальным.

Неточность повтора может вызываться сжатием первоначального текста (редукция) или его растяжением (амплификация), как в только что приведенном примере.

Особую группу составляют межтекстовые повторы. В фольклоре, а также в средневековой литературе наиболее важные художественные образы переходили из одного произведения в другое (постоянные эпитеты, зачины и концовки сказок, картины сражений в древнерусских летописях и повестях — по этой причине их не следует принимать за точное описание какого-либо конкретного сражения). В литературе средних веков одно произведение служило как бы отзвуком, эхом другого. Так, в «Задонщине» — повести о победе на Куликовом поле — много элементов, соотнесенных со «Словом о полку Игореве».

ПОСЛОВИЦЫ И ПОГОВОРКИ

У пословиц и поговорок нет автора. Мы никогда не узнаем точного времени их появления, места их создания. Но без них не обходится ни профессиональная литература, ни публицистика, ни живая разговорная речь. Ими пользуются и в научной полемике, и в политических докладах, и в философских трактатах. Они вобрали в себя народную мудрость, накопленную веками, опыт десятков поколений. Им свойственна афористическая сжатость и точность суждения о самых различных сторонах жизни человека. Недаром они стали бесценным материалом для исследований не только филологов, но и историков, этнографов, писателей, философов. Передаваясь из уст в уста, пословицы и поговорки шлифовались, совершенствовались, приобретая предельную точность, меткость и лаконичность. У каждого народа свои пословицы и поговорки, отражающие особенности его быта, исторической судьбы, национального самосознания.

Пословицы и поговорки — это жанры народного творчества, восходящие, по мнению ученых, к временам первобытнообщинного строя. Столетия отделяют их от первых литературных памятников. Они органически вошли в эпос Древнего Востока, Библию, Коран, великую книгу индусов «Панчатантра». Монахи-летописцы на полях своих сочинений оставили записи услышанных ими в миру или от прихожан изумительных по своей философской глубине изречений. Великий собиратель народного творчества В. И. Даль в предисловии к сборнику «Пословицы русского народа» писал: «... мы должны согласиться, что она (пословица) не сочиняется, а вынуждается силою обстоятельств, как крик или возглас, невольно сорвавшийся с души; это целые изречения, сбитые в один ком, в одно междометье».

Кто из нас с детства не знает: «Век живи, век учись», «Ученье — свет, а неученье — тьма», «Труд человека кормит, а лень портит», «Без труда не вынешь и рыбку из пруда», «Язык мой — враг мой». А. С. Пушкин и Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой и М. Горький постоянно вслушивались в народную речь, изучали русские пословицы и поговорки, служившие им и школой мастерства, и источником вдохновения. Пушкин восторженно восклицал: «А что за роскошь, что за смысл, какой толк в каждой поговорке нашей! Что за золото!» Читая сборник пословиц, Толстой заметил: «Вот как хорошо сочиняют мужики. Все просто, слов мало, а чувства много».

Источником пословиц и поговорок всегда была жизнь во всем ее бесконечном разнообразии. Они рождались в процессе осмысления народного опыта, с исключительной полнотой отражали мышление трудящегося человека. Мы явственно видим, что земледелец завещал потомкам: «Глубже пахать — больше хлеба жевать», «В пашне огрехи — в кафтане прорехи». За наковальней в деревенской кузнице возник афоризм: «Не кует железа молот, кует кузнеца голод», под стук плотницких топоров родилась пословица: «Плотник стукать охотник». Повседневно сталкиваясь с неправдой, несправедливостью, воплотившихся в неправедных судьях, подьячих, приказных, потерпевшие горько и зло говорили: «Тяжба — петля, суд — виселица», «В суд ногой — в карман рукой», «Судье полезно, что в карман полезло». Видя в церковниках не защитников, а вымогателей и лицемеров, русский человек говорит об иконе: «Годится — молиться, не годится — горшки покрывать» (В. Г. Белинский «Письмо к Гоголю»), говорит о попе: «Дерет коза лозу, а волк козу, а мужик волка, а мужика поп».

Чаще всего пословица имеет двоякий смысл: прямой и переносный. В. И. Даль отмечал, что «пословица — коротенькая притча». Конкретное явление приобретает в ней обобщающий смысл, а частный факт применяется к общему явлению. «Каково посеешь, таково и пожнешь», — исстари говорили на Руси, имея в виду не только качество сева, но и результат любого дела, поступка. Заметим, что синтаксически пословица чаще всего двучленна: «Беда беду родит — третья сама бежит», причем во второй части нередко содержится вывод, мораль, иногда поучительный смысл. Для многих пословиц характерна ритмичность, мерность: «Обед не в обед, как хозяюшки нет», «Много хочешь знать, мало будешь спать». В пословицах порой звучит ирония, насмешка, издевка: «Ходите почаще, без вас веселей», «Свету видал: со свиньями корни едал». Читая сборники пословиц и поговорок, поражаешься, сколько на Руси было поэтов, создавших поистине вечные образы, выразительные, живописные, свежие: «Девица красна в хороводе, как маков цвет в огороде», «Яблочко на яблоньке — то ты у меня; перстень на руке — то я у тебя». А вот целая поэма, и поэма трагическая, а в ней всего два слова: «Бесприданница — безответница».

Поговорка, в отличие от пословицы, не имеет нравоучительного, поучающего смысла. В. И. Даль писал: «Поговорка, по народному определению, цветочек, а пословица — ягодка; и это верно». И далее он определял: «это одна первая половина пословицы». Поговорка — это всегда меткий, выразительный образ, часть суждения, оборот речи. Поговоркам свойственна метафоричность: «Убил двух зайцев», «Семь пятниц на неделе». Многие поговорки строятся на гиперболе: «Заблудился в трех соснах». Некоторые исследователи, основываясь на присущих многим поговоркам ритмических особенностях, утверждают, что поговорки как бы осколки забытых, неизвестных нам стихотворений: «После дождика в четверг» *(хорей)*, «Хвалилась синица море зажечь» *(дактиль)*.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИГРЫ

В разнообразные литературные игры можно играть и дома, и в школе на переменах, и на школьных вечерах. Вот описание нескольких игр, известных с давних времен.

1. Буриме (от французского bouts rimés — рифмованные концы). Эта игра известна с XVII в. Предлагаются рифмы (например: *ядом — рядом, платы — латы*). Строчки с этими рифмами должны придумать вы сами. Менять рифмы нельзя. У буриме существуют разные варианты. Иногда рифмы нельзя переставлять местами; иногда пишут одну стихотворную строчку, закрывают ее, оставляя лишь последнее слово, а партнер продолжает стихи, придумав свою строчку, рифмующуюся с предыдущей.

2. Эта игра заставит вас вспомнить стихи. Один из играющих пишет или читает стихи. Партнер должен вспомнить четверостишие, которое начинается на ту букву, которой оканчивается предыдущее. Один начинает:

> У лукоморья дуб зеленый;
> Златая цепь на дубе том:
> И днем и ночью кот ученый
> Все ходит по цепи кругом;

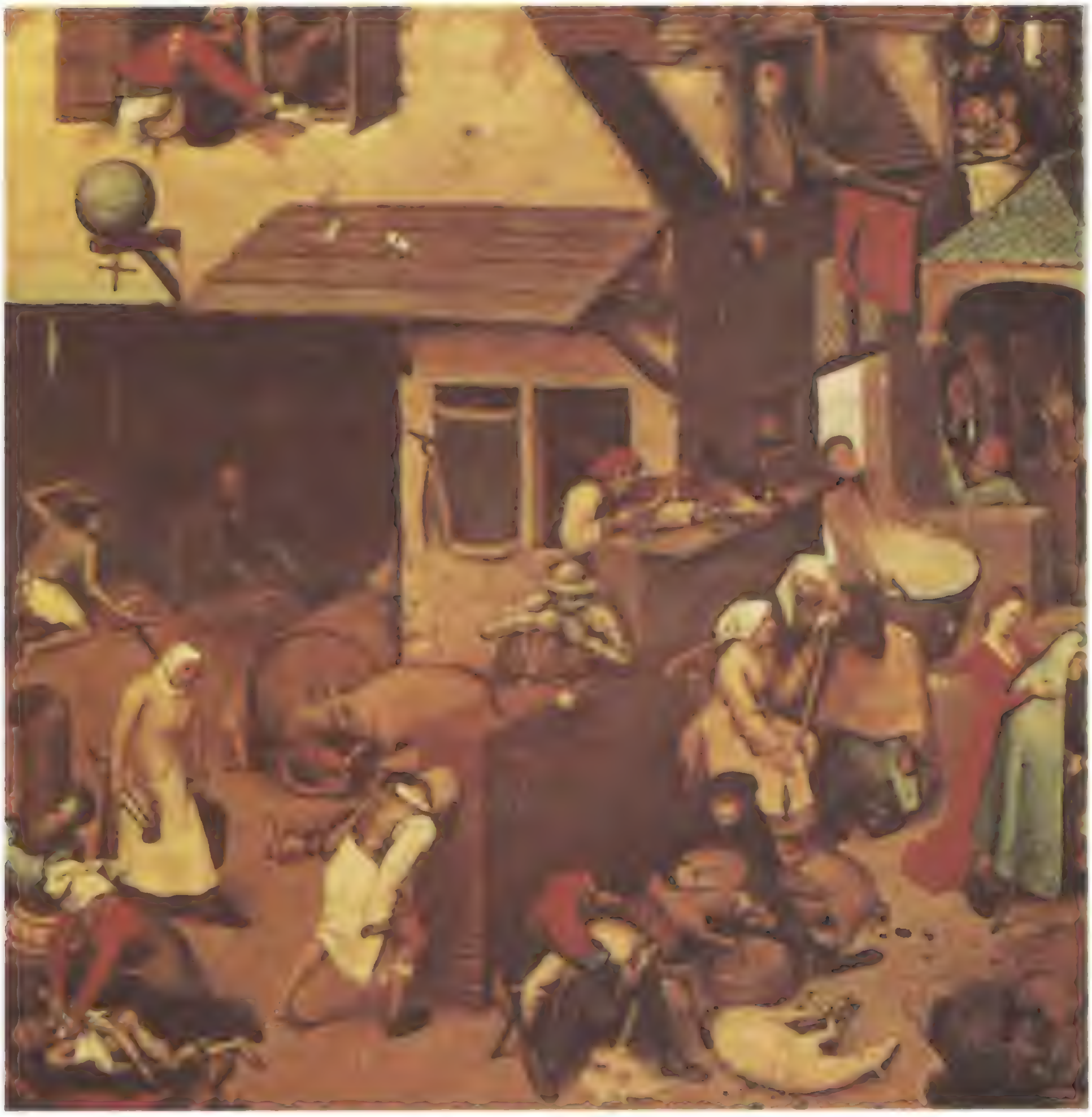
второй продолжает: *Мчатся тучи, вьются тучи...* и т. д. Если слово кончается на «ы» или «ь», то партнер начинает с предыдущей буквы, буква «й» считается за «и».

3. Акростих — это стихотворение, в котором начальные буквы строк составляют какое-либо слово. Напишите по вертикали выбранное слово. Затем каждый из играющих пишет по строчке или же свой акростих. Это была любимая игра в России XIX в.

4. Сходство — различие. Каждый из играющих записывает два предмета, несходных между собой, например: *бык — роза*. Записки кладутся в центре стола, по очереди вынимаются. Играющим предлагается в стихотворной, а можно и в прозаической форме объяснить, в чем сходны и чем различаются названные предметы. Это была любимая игра В. А. Жуковского.

5. Сочини сказку. Играющим предлагаются слова, связанные знакомым сюжетом, и одно постороннее слово. Например: *девочка, лес, цветы, волк, бабушка, вертолет*. Каждому из играющих по жребию достается слово, с которым он должен придумать фразу; фразы произносятся по очереди, складываются в единый сюжет. Получается, как правило, смешной рассказ.

Старайтесь играть как можно чаще, ибо, по словам немецкого поэта Ф. Шиллера, «...в игре человек испытывает такое же наслаждение от свободного обнаружения своих способностей, какое художник испытывает во время творчества».



Фламандские пословицы. Художник П. Брейгель Младший.

Большая группа поговорок строится на образном сравнении: «Ободрал как липку», «Зарделась как маков цвет». Для народной речи свойственна тавтология (повторение), и эту особенность многие поговорки отразили: «С тобой мука мученическая».

Еще в глубокой древности начался процесс собирания сокровищ народной мудрости. Первые записи поговорок принадлежат Аристотелю. Известно, что в 1500 г. Эразм Роттердамский составил сборник античных изречений и пословиц. С конца XVII в. начинают издаваться сборники пословиц и поговорок в России. Начало научному изучению этого пласта народного творчества положил М. В. Ломоносов. Исключительная роль в собирании народных изречений принадлежит В. И. Далю, записавшему среди крестьян, ремесленников, солдат 25 тыс. пословиц и поговорок. Этот подвижнический труд был опубликован в 1861—1862 гг., но это собрание не вместило всего записанного В. И. Далем. В знаменитый «Толковый словарь живого великорусского языка» вошло еще много тысяч пословиц и поговорок, не попавших в сборник. Не следует думать, что сегодня нам известны все бытующие в народной среде меткие изречения. Новое время породило и новые пословицы. Они возникали и в послереволюционные годы, во время Великой Отечественной войны сражались в окопах и партизанских отрядах, появляются и сегодня. Увлекательнейшим делом собирания образцов народной речи заняты ученые-фольклористы, студенты-филологи и любители. Это особенно важно в наши дни, когда тенденции к «усреднению» языка, засорению его канцеляризмами и арготизмами явственно ощущаются и в разговорной речи, и в литературной.

Народное слово оказало огромное влияние на русскую литературу. Трудно назвать писателя, в язык которого не вошли бы органично заимствования из народной речи. Сколько своих пьес озаглавил А. Н. Островский народными поговорками и пословицами: «Не все коту масленица», «Светит, да не греет», «Не в свои сани не садись», «В чужом пиру похмелье». С какой злой иронией говорил М. Е. Салтыков-Щедрин в «Сказках» о поговорках, рожденных рабской российской действительностью: «Выше лба уши не растут», «Плетью обуха не перешибешь», «Знай, сверчок, свой шесток»! А сколько шедевров, рожденных крестьянской средой, рассыпано в речи Платона Каратаева, в народных сказках Л. Н. Толстого! В романе

М. Горького «Мать» в уста Рыбина вложены пословицы, бытовавшие в народной среде начала XX в.: «Одни народ доят, другие за рога держат», «Коль мужик сыт — барин ночь не спит».

С другой стороны, литература обогатила разговорную речь афоризмами, вошедшими в наш язык на правах народных. Вспомним басни И. А. Крылова: «Хоть видит око, да зуб неймет», «А Васька слушает да ест», «А вы, друзья, как ни садитесь, всё в музыканты не годитесь». У каждого в активном словаре знаменитое изречение Митрофана, героя комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль»: «Не хочу учиться — хочу жениться». Многие строки гениальной комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» стали народными: «Подписано, так с плеч долой», «Блажен, кто верует, тепло ему на свете», «Что за комиссия, создатель, Быть взрослой дочери отцом!», «Дистанция огромного размера». Недаром наша память сохранила изречение: «Без пословицы не проживешь».

ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК КПСС ПО ВОПРОСАМ ЛИТЕРАТУРЫ

После завоевания власти пролетариатом, после Великого Октября перед партией встала большая и сложная задача руководства труднейшим процессом формирования новой культуры, нового искусства социалистического общества. Надо было решить важнейший вопрос — как быть с художественными ценностями, созданными в недрах старого, эксплуататорского общества, необходимо было определить пути формирования новой культуры. Остро стоял и вопрос о чуждых и враждебных воздействиях на молодую культуру нашей страны.

Эти задачи партия решала в соответствии с историческими особенностями и потребностями различных этапов исторического развития. В. И. Ленин исходил из того, что Коммунистическая партия, поставившая перед собой грандиозную задачу построения нового мира, не может остаться в стороне от огромной области художественного творчества, которое играет важнейшую роль в воспитании нового человека социалистической эпохи.

«Каждый художник и всякий, кто себя таковым считает, — отмечал В. И. Ленин, — претендует на право творить свободно, согласно своему идеалу, будь этот идеал на что-нибудь годен или нет. Отсюда перед вами брожение, экспериментирование, хаотичность.

— Но, конечно, мы — коммунисты. Мы не вправе сидеть сложа руки и позволять хаосу распространяться, как ему угодно. Мы должны стремиться к тому, чтобы с ясным сознанием руководить также и этим развитием, чтобы формировать и определять его результаты» (Из воспоминаний К. Цеткин // Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1979. С. 656—657).

В первые годы революции с наибольшей остротой стоял вопрос об отношении к старой культуре и о чуждых влияниях в искусстве. В. И. Ленин и партия со всей решительностью отвергли всякого рода теории, которые упрощенно трактовали эту тему. Партия подчеркивала, что одним из замечательных завоеваний революции является то, что только теперь возникла возможность сделать великие ценности культуры прошлого достоянием широких народных масс.

В первые годы Советской власти получила известное распространение теория так называемого Пролеткульта, организации, члены которой считали, что старая культура должна быть разрушена и отброшена и создано новое, чисто пролетарское искусство. Поэт В. Кириллов писал в 1917 г.:

Во имя грядущего завтра — сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

Против подобного рода теорий очень резко выступил В. И. Ленин, заявив: «...марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры» (Полн. собр. соч. Т. 41. С. 337).

Только на этой основе и в этом направлении В. И. Ленин видел развитие новой, социалистической культуры. В 1920 г. было опубликовано письмо ЦК партии о пролеткультах, осуждавшее их теории.

К середине 20-х гг. определились первые заметные успехи молодой советской литературы. Сформировались писательские группировки. Среди них наибольшее значение имели Российская ассоциация пролетарских писателей и литературные группы так называемых попутчиков. Так именовали в ту пору литераторов, выходцев из старой интеллигенции, которые принимали революцию и стремились сотрудничать с нею, хотя и проявляли некоторые колебания. Были и писатели, враждебно относившиеся к советской действительности. В этих условиях была принята резолюция Центрального Комитета от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы».

Резолюция сыграла важную роль и во многом сохранила свое значение и в настоящее время. Главные положения резолюции отражали ленинскую постановку вопроса о партийности литературы. Резолюция исходила из того, что в нашей стране уже создается новая, пролетарская литература, и выдвигала перед литераторами основную задачу: переход на рельсы социалистической идеологии. Резолюция отвергала всякое проявление чванства, самодовольства, преувеличения наших успехов в области культуры.

Партия призывала бороться с любыми проявлениями буржуазной идеологии, но вместе с тем подчеркивала, что к попутчикам, к некоторым колеблющимся писателям следует относиться бережно и тактично. В резолюции нашла свое яркое выражение ленинская мысль о том, что литературное дело не может быть шаблонно отождествляемо с другими областями партийной деятельности. В литературе необходимо обеспечить большой простор личной инициативе, индивидуальным склонностям, мысли и фантазии. Резолюция ЦК 1925 г. содействовала дальнейшему объединению сил советской литературы и создавала условия для ее расцвета.

Существенные перемены в жизни и литературе произошли в начале 30-х гг. Социализм побеждал во всех областях. Грандиозные победы социалистического строительства определили поворот к социализму старой интеллигенции, укрепили морально-политическое единство нашего народа. Выросли и окрепли силы советской литературы. Существовавшие ранее многочисленные литературные группировки, и в особенности РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), не отвечали новым условиям исторического развития. Они стали тормозить дальнейший рост нашего искусства. Необходимо было осуществить коренной поворот в самой организации художественного творчества в стране. Этот крутой поворот был осуществлен историческим постановлением Центрального Комитета ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».

ЦК прежде всего отметил, что за последние годы на основе успехов социалистического строительства достигнут большой рост литературы и искусства. Решительно изменилась обстановка в самой литературе. Если ранее, несколько лет тому назад, заметно было сильное влияние чуждых элементов, а силы пролетарской литературы были еще слабы, то теперь успели вырасти новые писательские кадры, рамки существующих литературно-художественных организаций становятся узкими, разъединяют писателей и, таким образом, тормозят дальнейший расцвет советского художественного творчества. Создается реальная угроза отрыва литературы от политических задач современности. Исходя из этого, ЦК постановил ликвидировать Ассоциацию пролетарских писателей и объединить всех писателей, поддерживавших платформу Советской власти и стремившихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый Союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем. Постановление открывало новые перспективы для расцвета советского искусства на основе метода *социалистического реализма*.

В годы Великой Отечественной войны партия призвала деятелей советского искусства отдать все силы завоеванию победы; и писатели с честью выполнили свой священный долг перед Родиной.

По мере движения нашего общества вперед роль литературы и искусства возрастает в огромной степени. Это объясняется тем, что партия все большее внимание уделяет формированию нового человека, воспитанию гармонической личности нового мира. А роль искусства в этом трудном и сложном процессе исключительно велика.

Об этом неоднократно говорилось на партийных съездах. Центральным Комитетом КПСС были приняты важные постановления, направленные на повышение уровня литературно-идеологической работы: «О литературно-художественной критике» (1972 г.), «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (1982 г.).

Серьезный разговор о задачах и путях развития литературы и искусства шел на XXVII съезде КПСС. «...Наша литература, — сказал М. С. Горбачев в Политическом докладе ЦК КПСС съезду, — отражая рождение нового мира, вместе с тем активно участвовала в его становлении, формируя человека этого мира — патриота своей Родины, подлинного интернационалиста. Тем самым она верно выбрала свое место, свою роль в общенародном деле. Но это и критерий, с которым народ, партия подходят к оценке работы писателя, художника да и сама литература, советское искусство — к общественным задачам».

На съезде были отмечены недостатки и трудности современного литературного развития, указаны пути к их преодолению:

«Ни партия, ни народ не нуждаются в парадном многописании и мелком бытокопательстве, в конъюнктурщине и делячестве. Общество ждет от писателя художественных открытий, правды жизни, которая всегда была сутью настоящего искусства», — говорится в Политическом докладе Центрального Комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза (Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М.: Политиздат, 1986. С. 90). В принятой съездом резолюции сказано: «Съезд призывает мастеров литературы и искусства создавать произведения, достойные величия новаторских дел партии и народа, правдиво, на высоком художественном уровне отображать жизнь советских людей в ее многогранности и развитии» (Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М.: Политиздат, 1986. С. 119).

Партия на всех этапах нашей революции выдвигала перед искусством и литературой новые задачи в соответствии с потребностями времени. Она всегда исходила из ленинских мыслей о том, что эпоха социализма вызовет к жизни великое искусство, выражающее самые светлые и благородные идеалы человечества. Это новое искусство должно опираться на все самое передовое, что было создано мировой культурой прошлых эпох; партия резко критиковала всякого рода попытки отрицать значение и ценность культурного наследия. Партия считала всегда одним из главных, определяющих принципов нашего искусства его органическую связь с интересами народа. Партия неизменно подчеркивала, что искусство выполнит свою роль только в том случае, если оно будет неразделимо слито с борьбой за построение коммунизма.

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

Поэзия — особая, насыщенная смыслом и специфически организованная речь, реализующая поэтическую функцию языка. Исторически поэзия сложилась следующим образом. Существуют два типа сообщений: те, что обслуживают потребности сиюминутной информации, и те, которые сохраняются как память культуры. Последние вырезаются на камне, записываются на пергаменте, печатаются в книгах. В дописьменный период таким общественным хранилищем была коллективная память, поэтому наиболее важным текстам придавалась форма, способствовавшая запоминанию. Так возникли стихи как особый вид речи.

Из всех текстов лишь стихи пелись, исполнялись речитативом под музыку, сопровождались ритмическими телодвижениями или танцами. Однако главным образом стихи выделялись дополнительной речевой организацией: упорядоченностью, правильными повторяемостями, необязательными с точки зрения языка (ритм). Могут правильно повторяться определенные фонемы, морфологические единицы, число слогов или ударений, интонационные фигуры, синтаксические конструкции или фразеологизмы. Но чаще всего в стихах присутствуют многие системы упорядоченностей, и некоторые из них начинают играть доминирующую роль, становясь отличительным признаком стиха. Так, повторяемость анафорических (расположенных в начале слов) фонем образует аллитерационный стих, характерный для древнегерманской, скандинавской, староэстонской поэтических традиций; упорядоченность долгих и кратких гласных была характерна для античного стиха; повторяемость отрезков с одинаковым числом слогов образует силлабический стих (французский, польский, итальянский), одинаковое число ударений — тонический стих (например, стих В. В. Маяковского); чередование ударных и безударных стихов — силлабо-тонический; упорядоченность интонаций характерна для китайского стиха. Повторяемость морфологических элементов привела к появлению рифмы.

Победа внутритекстовых упорядоченностей над внешними (музыкальными и др.) связана с развитием письменности и книгопечатания, усилением роли творческой индивидуальности. Однако важнейшую роль сыграло превращение не связанных непосредственно в языке со смысловыми значениями элементов в организованные, нагруженные смыслом, что резко повысило информативность текста. Возникло поразительное явление: поэтический текст, составленный из тех же языковых элементов, что и непоэтический, оказывался носителем большего содержания. Структура стихов может не только хранить определенную информацию, но и вырабатывать новую. Поэтому, реализуя поэтическую функцию языка, стих не отмер после появления письменности, а сделался важным элементом словесного искусства.

Поэтическая функция языка присутствует в любом речевом акте, структура стиха ее выявляет и делает фактом читательского восприятия. Поэтому в культурах с развитой и устойчивой поэтической традицией для того, чтобы тот или иной текст мог выполнить поэтическую функцию, достаточно какого-либо сигнала, позволяющего аудитории воспринимать его как стихи. Так, например, графика, расположение текста строками, «рифм сигнальные звоночки» (А. А. Ахматова) могут служить таким сигналом.

Термин «проза» употребляется в двух значениях: во-первых, как обыденная речь, противостоящая всем видам художественного слова; во-вторых, как прозаическая художественная речь, противостоящая поэтической. В первом случае проза означает речь, упорядоченную лишь по нормам языка. Во втором — подразумевается речь художественно организованная, но по иным законам, чем стихи. В этом случае поэзия и проза выступают как две соотносительные сферы речи, организующие друг друга.

Художественная проза имитирует черты бытовой прозы, перенимая от нее индивидуальную неправильность и характерность повествования («речевая маска», сказ), разговорность, ориентацию на устные формы («Роман требует болтовни» — А. С. Пушкин). В периоды сближения этих двух областей художественной речи художественная проза может воспринимать черты поэзии: звуковую организацию, повышенную ритмичность, интонационную упорядоченность и т. д. (повести Н. М. Карамзина, А. Белого, проза М. А. Кузмина).

Под знаком такого сближения может возникать конверсия (превращение) жанров («Евгений Онегин» — роман в стихах; «Медный всадник» — петербургская повесть, по определению автора; «Мертвые души» — поэма; стихотворения в прозе И. С. Тургенева). Одновременно возможна «прозаизация» стиха (Н. А. Некрасов, В. В. Маяковский), введение в стихи элементов, воспринимаемых читателем как свойственные именно прозе. Соотношение поэзии и прозы отражает значительное разнообразие концепций отношения искусства и жизни.

ЭКСКУРСИИ ПО ПАМЯТНЫМ ЛИТЕРАТУРНЫМ МЕСТАМ

Покраснела рябина,
посинела
вода. С. Есенин

Очень многие памятные места нашей Родины связаны с творчеством писателей и поэтов, описаны в литературных произведениях. С достопримечательностями родного края вас знакомят мемориальные и краеведческие музеи. Но нужно живое, личное знакомство с той атмосферой, в которой писатель жил и работал, с тем дорогим для него уголком, который вдохновлял его и получил отражение в его творчестве. Это знакомство углубит ваше впечатление от произведений писателя.

Готовясь к экскурсии, познакомьтесь с историей места, которое вы решили посетить. Прочтите соответствующую литературу. Важно представить себе, как выглядело в прошлом, при жизни писателя, памятное место. По материалам его истории можно сделать доклад. Ведь поездка, например, в есенинское Константиново — это не просто посещение дома-музея, это встреча с Окой, с простором полей, с деревней — со всем, что навсегда осталось в стихах поэта.

Его стихи, в частности и те, которые связаны с родными местами, нужно, разумеется, перечитать. Точно так же полезно познакомиться детальнее с обстоятельствами детства и юности поэта.

Таким образом, подготовка к экскурсии по памятным литературным местам включает три элемента: 1) знакомство с историей памятного места; 2) знакомство с творчеством данного писателя или поэта, в частности со всем, что он об этом памятном месте писал, и с тем, что он написал там; 3) знакомство с периодом жизни писателя, связанным с памятным местом.

Полезно сделать выставку книг писателя и иллюстраций к ним, картин с изображением местного пейзажа и т. д. Можно организовать доклады по всем этим темам, можно самостоятельно познакомиться с материалом.

Но эта предварительная подготовка необходима: вы больше увидите, больше узнаете. Для того чтобы ярче запомнились, дольше в вас жили картины увиденного, полезно иметь при себе во время экскурсии книгу с произведениями писателя, связанными с данным местом: отрывки из нее вы прочтете в пути, да и по приезде. Не забудьте взять с собой фотоаппарат или альбом для зарисовок, а также тетрадь для записи. Рисунок, фотоснимок, слово — все это усилит ваши впечатления. Поездка в памятное литературное место окажется тогда для вас событием, с которым будет связана ваша собственная самостоятельная деятельность. В результате творческого подхода к экскурсии содержание ее обогатится, и память о ней — фотографии, записи, рисунки — будет полезна и приятна не только вам, но и вашим друзьям.

ПОЭМА

Поэма (греч. póiēma, от poieo — делаю, творю) — крупное стихотворное произведение с повествовательным или лирическим сюжетом. Поэмой называют также древнюю и средневековую эпопею («Махабха́рата», «Рама́яна», «Илиада», «Одиссея»). Известно много ее жанровых разновидностей: героическая, дидактическая, сатирическая, бурлескная, романтическая, лирико-драматическая. Поэмой также называют и произведения на всемирно-историческую тему («Энеида» Вергилия, «Божественная комедия» Данте, «Лузиады» Л. ди Камоэнса, «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо, «Потерянный рай» Дж. Мильтона, «Генриада» Вольтера, «Мессиада» Ф. Г. Клопштока, «Россияда» М. М. Хераскова и др.). Широкое распространение получили в прошлом поэмы с романтическим сюжетом («Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели, «Шахнаме» Фирдоуси, «Неистовый Роланд» Л. Аристо).

В эпоху романтизма поэмы приобретают социально-философский и символико-философский характер («Паломничество Чайльд Гарольда» Дж. Байрона, «Медный всадник» А. С. Пушкина, «Дзяды» А. Мицкевича, «Демон» М. Ю. Лермонтова, «Германия, зимняя сказка» Г. Гейне). Для романтической поэмы характерно изображение героя с необычной судьбой, но непременно отражающего какие-то грани духовного мира автора. Во второй половине XIX в., несмотря на спад жанра, появляются отдельные выдающиеся произведения, например «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло в переводе И. А. Бунина. В основе произведения — сказания индейских племен о полулегендарном вожде, мудром и любимом Гайавате. Он жил в XV в., перед тем как первые поселенцы появились на американских землях.

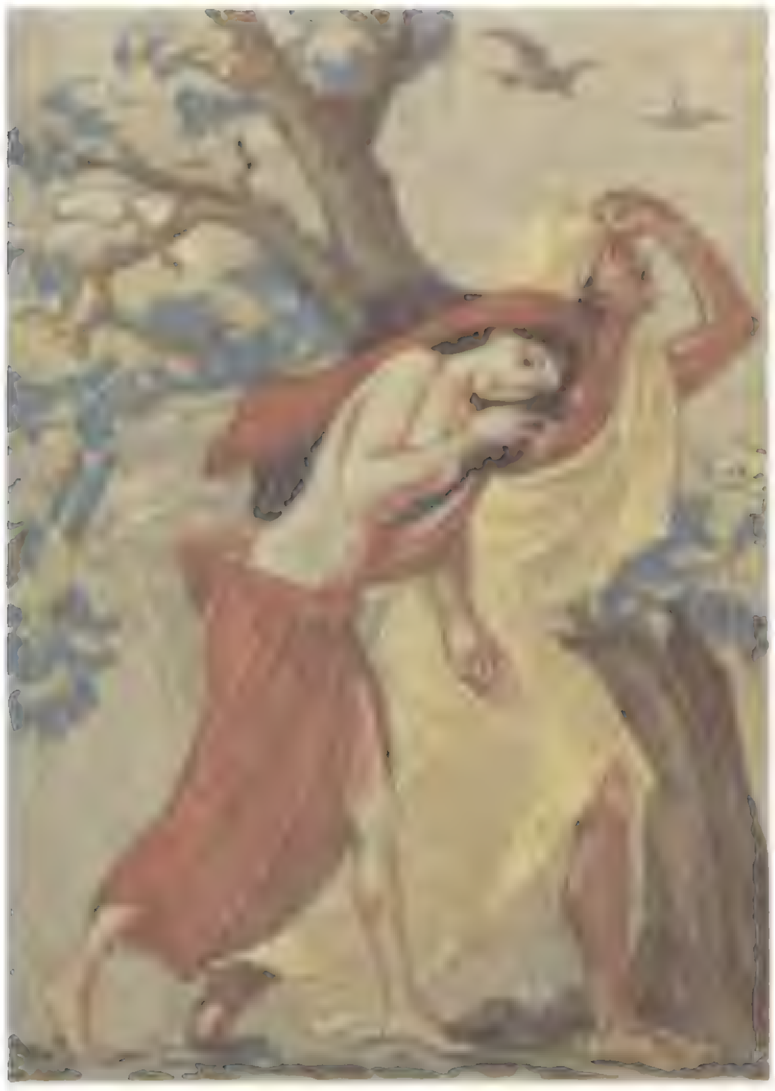
В поэме поется о том, как

Трудился Гайавата,
чтоб народ его был счастлив,
чтоб он шел к добру и правде...
«Ваша сила лишь в согласье,
а бессилие в разладе.
Примиритеся, о дети!
Будьте братьями друг другу».

Поэма — жанр сложный, нередко трудный для восприятия. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать несколько страниц «Илиады» Гомера, «Божественной комедии» Данте или «Фауста» И. В. Гёте, попытаться ответить на вопрос о сути «Медного всадника» А. С. Пушкина или «Двенадцати» А. А. Блока.

Поэма требует знания исторического контекста, заставляет задуматься о смысле человеческой жизни, о смысле истории. Без этого нельзя постигнуть во всей полноте и такие известные всем со школьной скамьи поэмы, как «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, «Василий Теркин» А. Т. Твардовского и др.

Что же позволяет считать поэмами многие непохожие произведения, подчас имеющие авторские подзаголовки, не соответствующие этому определению. Так, «Фауст» И. В. Гёте — трагедия, «Медный всадник» А. С. Пушкина — петербургская повесть, а «Василий Теркин» А. Т. Твардовского — книга про бойца. Их объединяет широта охвата явлений действительности, значительность этих явлений и масштабность проблем. Развитой повествовательный план соединен



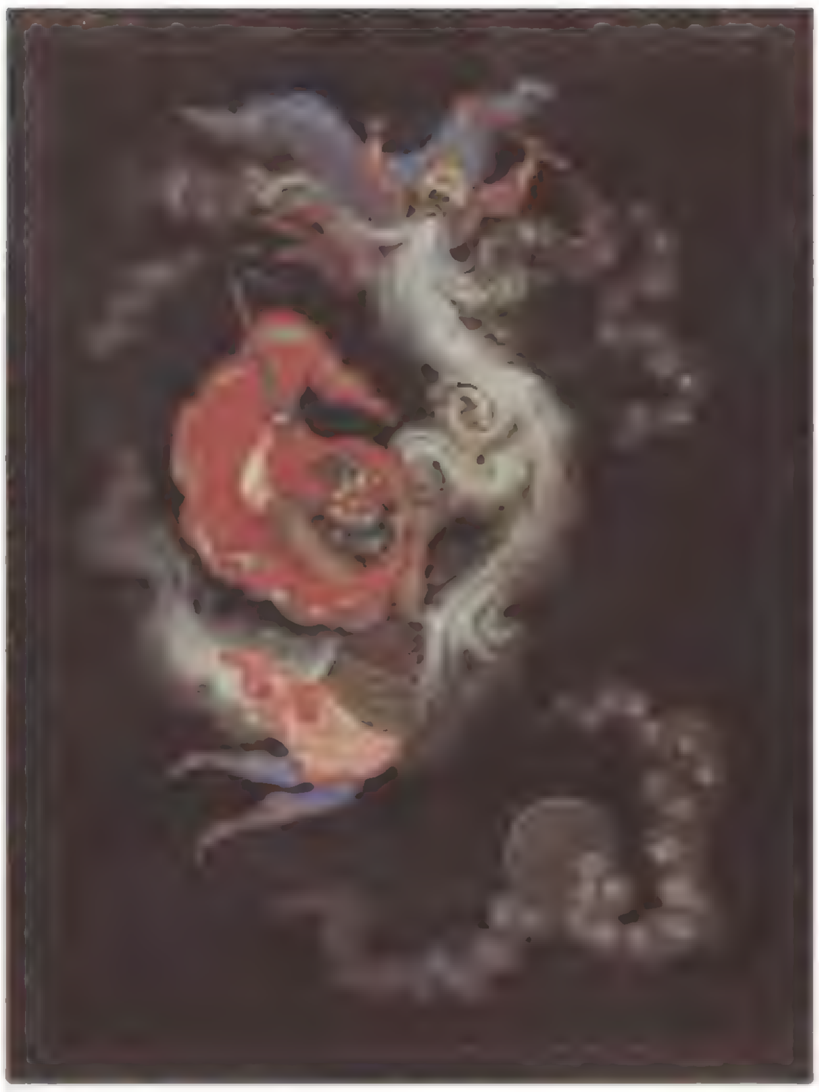


Иллюстрация Б. Дехтерева к поэме В. А. Жуковского «Наль и Дамаянти».
Справа:
Иллюстрация палехских художников К. и Б. Кукулиевых к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила».

в поэме с глубоким лиризмом. Особенно полное взаимопроникновение лирического и эпического начал характерно для современной поэмы («Владимир Ильич Ленин» В. В. Маяковского, «Василий Теркин» А. Т. Твардовского и др.).

Интимные переживания в поэме соотносятся с великими историческими потрясениями, частные события возводятся в космический масштаб. Например, в «Медном всаднике» пространство конкретного города — Петербурга преображается в бесконечное, безбрежное пространство всемирного потопа, «последнего катаклизма»:

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревна, кровли,
Товар запасливой торговли.
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!
Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.

Время и пространство поэмы огромны и беспредельны.

В «Божественной комедии» сначала по кругам Ада, а потом по Чистилищу авто-

БОРИС ВИКТОРОВИЧ ТОМАШЕВСКИЙ (1890—1957)

Борис Викторович Томашевский был одним из крупнейших русских филологов XX в. Пушкинист, стиховед, текстолог, специалист по стилистике — само перечисление его интересов впечатляет. Он органически сочетал громадные знания в области литературы, тонкое ощущение текста и стремление к предельной точности выводов.

А между тем по образованию Томашевский филологом не был. После окончания гимназии он, участвовавший в деятельности революционного кружка, не мог рассчитывать на поступление в русский университет и учился в бельгийском городе Льеже, где получил диплом инженера-электрика. В 30-е гг. он читал курс высшей математики в Ленинградском институте инженеров железнодорожного транспорта.

Занятия Томашевского филологией начались со стиховедения. В 10-е гг. непререкаемым авторитетом в этой области был Андрей Белый, открывший закон несовпадения ритма и метра, первым начавший проводить подсчеты для изучения ритмики. Профессиональный математик, Томашевский видел ошибки в этих работах, и его собственные статьи, собранные в книге «О стихе» (1929), стали образцом высочайшей научности, безупречности конечных итогов. Вместе с В. М. Жирмунским Томашевский заложил основы советского стиховедения.

С начала 20-х гг. начинают появляться практические работы Томашевского по изданию текстов А. С. Пушкина. Одному из своих знакомых он писал: «Занятия пушкинскими рукописями чрезвычайно оздоровляют человека... Человек, не копавшийся в рукописях Пушкина, не знает Пушкина как следует». Сам Томашевский «копался» очень много и справедливо считается одним из основоположников пушкинской текстологии (даже сам термин «текстология» был введен именно им). Он готовил к печати множество изданий Пушкина. Для своего времени они были образцовыми, да и сейчас подавляющее большинство его решений признается верным. Опыт своей работы над текстами — и не только А. С. Пушкина — Томашевский изложил в работе «Писатель и книга. Очерк текстологии (1-е изд., 1928; 2-е изд., 1959). Незадолго до смерти Томашевский начал работу над обобщающим трудом о Пушкине, оставшимся незавершенным.

Томашевский был теоретиком, выводы и обобщения которого всегда опирались на реальность истории, реальность текста, реальность читательского сопереживания. И его труды останутся в истории литературоведения как образец безусловной и всесторонней точности, филологического изящества и научной обоснованности.

Поэма В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Художник Д. Бисти.

В.МАЯКОВСКИЙ
ВЛАДИМИР
ИЛЬИЧ
ЛЕНИН
ПОЭМА

ра поэмы сопровождает великий римский поэт Вергилий, живший на тринадцать веков раньше Данте. И это не мешает Данте и его провожатому общаться в едином времени и пространстве «Божественной комедии», вступать в контакт с грешниками и праведниками всех времен и народов. Конкретное, реальное время самого Данте сосуществует в поэме с совершенно иным типом времени и пространства грандиозного загробного царства.

Проблемы наиболее общего, вечного затрагиваются в каждой поэме: смерть и бессмертие, конечное и вечное, встреча и столкновение их — это зерно, из которого поэма возникает.

Глава «Смерть и воин» — центральная в поэме «Василий Теркин» А. Т. Твардовского. Это как бы поэма в поэме, точно так же как сцена «столкновения» Евгения и памятника Петру I в «Медном всаднике» А. С. Пушкина. Автор поэмы смотрит на мир с особой точки зрения, которая позволяет ему, человеку конкретной эпохи, так взглянуть на события своего времени, чтобы в них увидеть то, что может помочь высветить суть эпохи и художественно эту суть сформулировать: Евгений и скачущий памятник Петру I, Василий Теркин и Смерть.

Таким образом, в отличие от повестей в стихах, от романов в стихах, многочисленных поэм-подражаний и поэм предварительных и лабораторных (например, ранние поэмы Лермонтова), поэма — это всегда художественное осмысление современности в контексте длящегося времени.

Многосюжетность, часто многогеройность, композиционная сложность, смысловая насыщенность как целого, так и отдельных эпизодов, символичность, своеобразие языка и ритма, многоплановость — все это делает чтение поэмы столь же трудным, сколь и увлекательным.

ПОЭТИКА

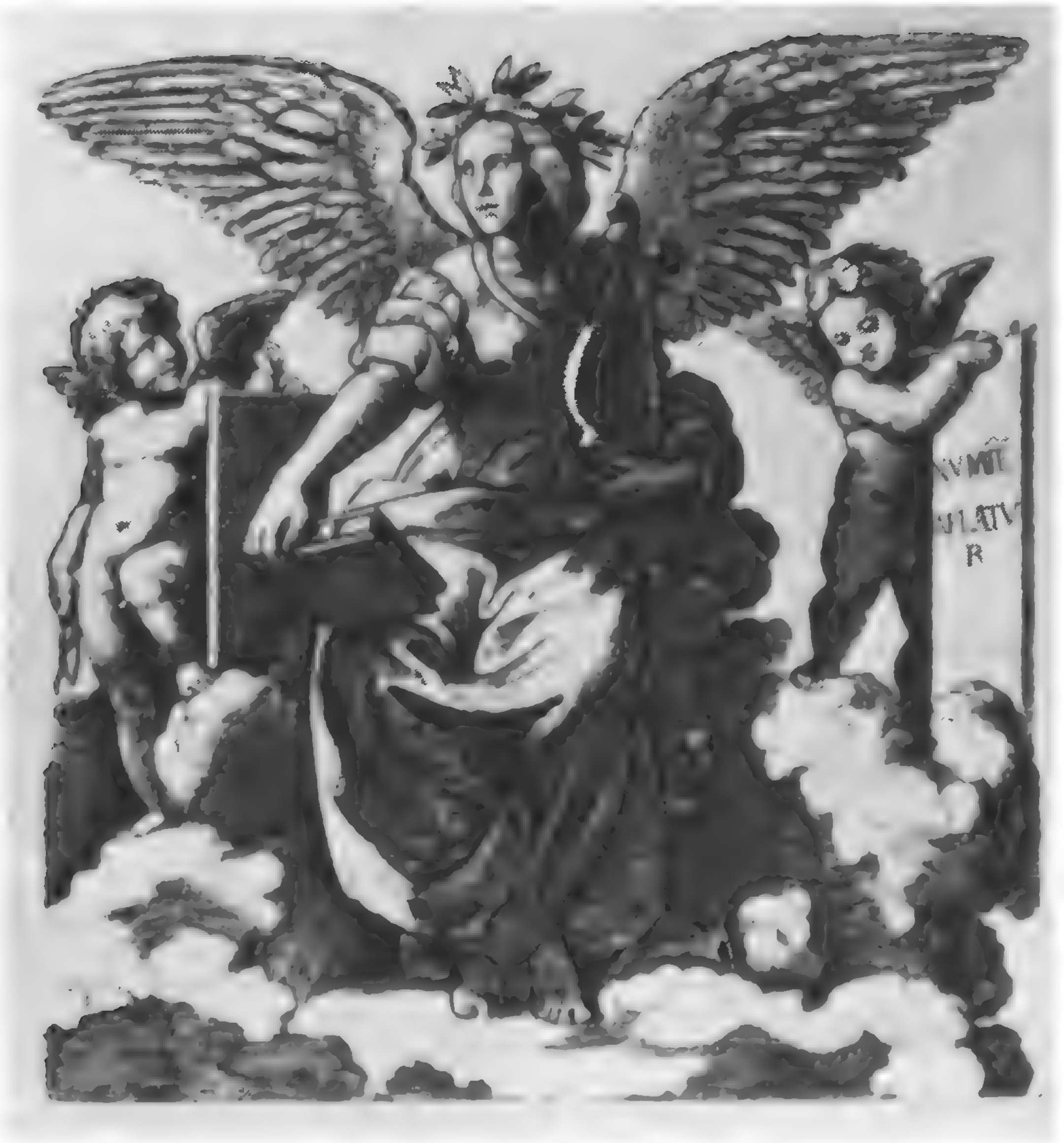
Слово «поэтика» (от греч. poiétikḗ téchnē — поэтическое искусство) имеет три основных значения, логически и исторически связанных.

Во-первых, поэтикой называли свод правил, по которым строится литературное произведение. Такие поэтики — их именуют нормативными, поскольку ими предписываются нормы, которые подлежат обязательному выполнению, — отражают и закрепляют творческие принципы определенных литературных течений и направлений. Так, например, «Поэтическое искусство» французского поэта Н. Буало связано с художественными установками классицизма. Это своеобразная инструкция, разъясняющая, как написать классицистическое произведение.

Во-вторых, поэтикой называют художественную систему писателя, литературной эпохи, отдельного жанра в определенные периоды его развития, конкретного произведения. В этом смысле мы говорим о «поэтике Гоголя», «поэтике русского реализма», «поэтике ренессансной новеллы», «поэтике «Войны и мира» и т. п. Художественная система не всегда рассудочно осознается писателем или направлением, но объективно существует всегда, а следовательно, поддается научному изучению.

В-третьих, поэтика — раздел науки. Такой раздел существует в *теории литературы* (теоретическая поэтика) и в *истории литературы* (историческая поэтика). В научных работах по поэтике теоретический и исторический аспекты накрепко соединены.

Связь трех значений слова «поэтика» можно продемонстрировать на примере написанного в IV в. до н. э. сочинения Аристотеля «Об искусстве поэзии», которое нередко называют просто «Поэтика». Оно являет собою и свод творческих норм, и исследование художественной системы древней греческой литературы, и одну из первых известных нам теоретических трактовок своеобразия литературы как таковой.



М. Раймонди. Поэзия. По композиции Рафаэля.

Научная поэтика занимается изучением специфики литературы, т. е. осознанием и описанием того, что свойственно только литературе, что отличает ее от всех остальных областей духовной жизни. И в каждой отдельной художественной системе эта наука также стремится выделить особенные, неповторимые черты. А специфика и литературы в целом и ее явлений раскрывается только через сложные внутренние связи. Как связан *жанр* произведения со стихотворным размером, которым оно написано? Как соотносится сюжетно-композиционное своеобразие с особенностями стиля, интонация с образным строем?

На множество подобных вопросов отвечает поэтика, и ее выводы помогают постигать художественное произведение, творчество писателя, литературу в целом. Скажем, для того чтобы слушать и живо воспринимать музыку, не обязательно знать нотную грамоту. Но человек, владеющий этой грамотой, чувствует музыку еще полнее, его непосредственное восприятие усиливается благодаря пониманию важных оттенков и внутренних тонкостей музыкального искусства. Точно так же читатель, осведомленный в законах *жанра, стиля, композиции,* в системах метрики и *строфики,тропов и фигур,* полнее ощущает внутреннее богатство произведения, извлекает из него больше духовно-эмоциональной энергии. Научная поэтика, по определению советского литературоведа В. М. Жирмунского, «опираясь на непосредственное художественное впечатление, вскрывает те приемы, которые такое впечатление создают». Стало быть, поэтика дает нам возможность объективно проверить свои непосредственные читательские ощущения, настроить свои мысли и чувства на «волну» именно этого произведения, этого автора, этой художественной эпохи.

Поэтика дает ключ к правильному пониманию произведения, к верной его критической интерпретации и оценке. Часто повторяются слова А. С. Пушкина из его письма к А. А. Бестужеву о том, что художника следует судить «по законам, им самим над собою признанным». А как узнать эти законы? Ведь и сам художник не всегда может их точно сформулировать. Поэтика и есть система таких законов. Когда мы читаем статьи русских критиков XIX в., знакомимся с отзывами читателей-современников о классических шедеврах прошлого, мы убеждаемся, что более правы были в своих суждениях те читатели и критики, которые глубже понимали (или ощущали) своеобразие поэтики произведений. Из двух критических трактовок, двух объяснений смысла произведения ближе к истине такое истолкование, которое в большей степени опирается на поэтику художественного текста.

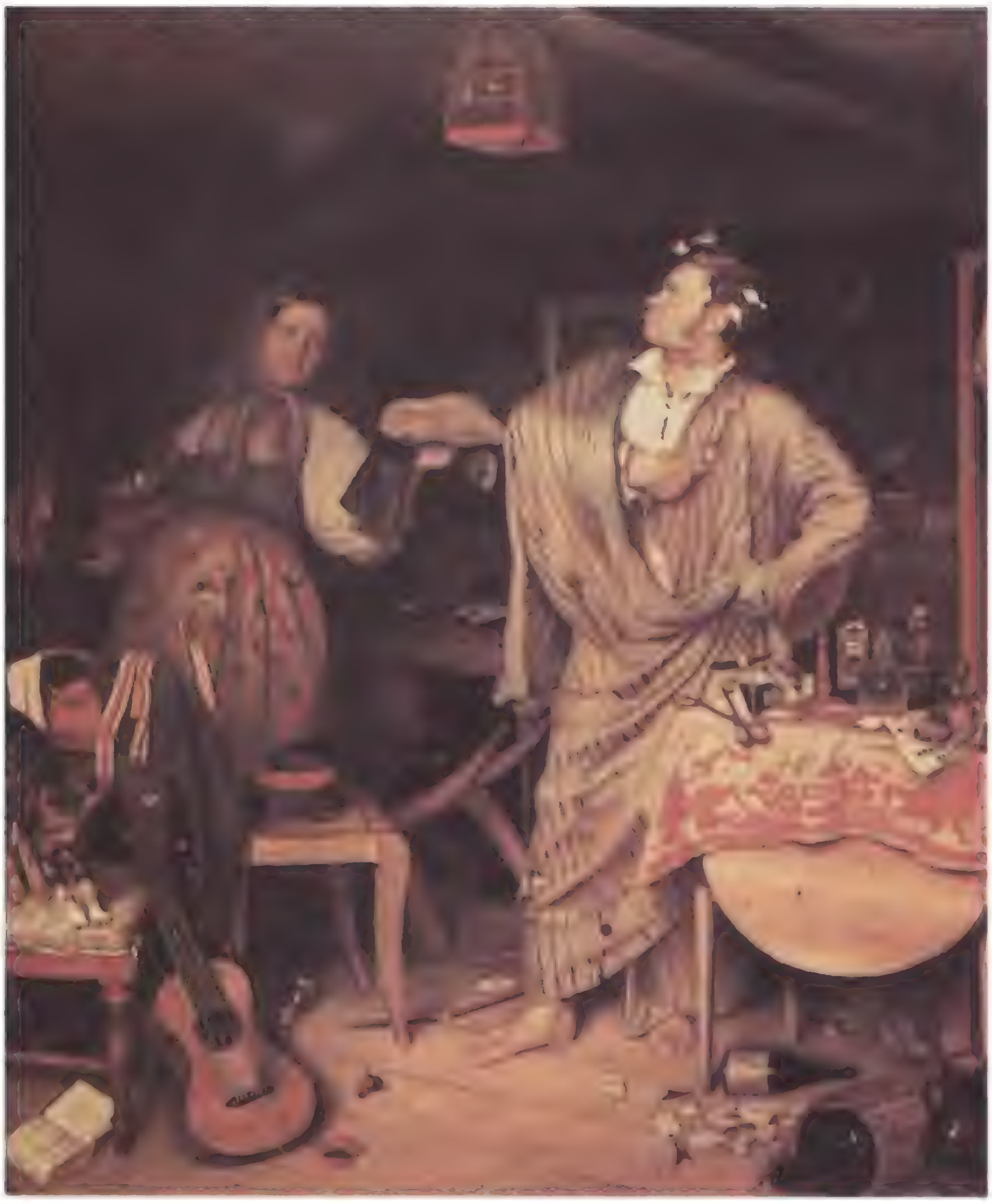
Иногда внутри поэтики выделяют стилистику как науку о художественной речи, отрасль, граничащую с языкознанием. Для филологической науки последних лет характерно сближение стилистики с общей поэтикой.

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ЛИТЕРАТУРЫ

Человек живет и жил в мире вещей. И без описания этого окружающего нас внешнего мира невозможно никакое художественное произведение. Изображая самые сложные и глубокие переживания в романе или лирическом стихотворении, автор не может не дать читателю какое-то представление о месте героя в пространстве и о «вещной» ситуации, в которой он находится.

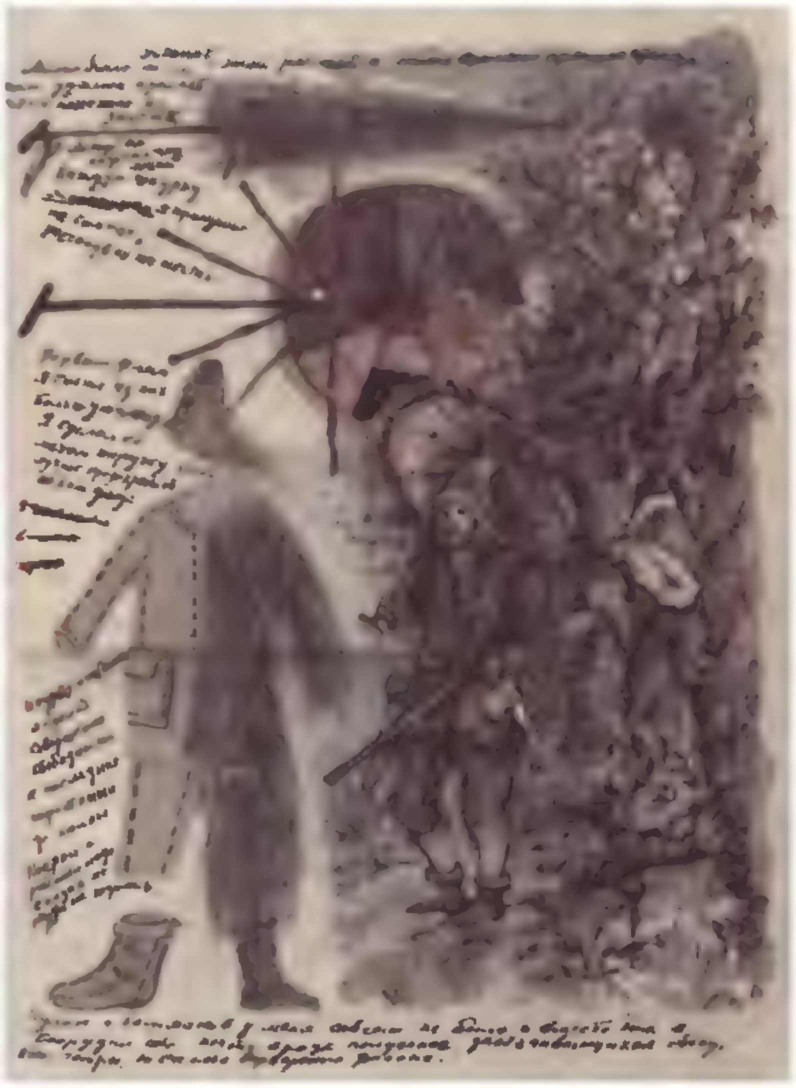
Изображенные писателем мыслимые реалии, из которых состоит мир литературного произведения и которые располагаются в художественном пространстве и живут в художественном времени, и есть художественные предметы. Эти предметы образуют как бы своеобразную вторую действительность: в нашем сознании комната Плюшкина или халат Обломова по отчетливости представления могут поспорить с вещами реальными.

Это не значит, что художественный предмет описывается во всех подробностях. Боль-



Без описания окружающего нас внешнего мира невозможно никакое художественное произведение. Свежий кавалер. Художник П. Федотов.

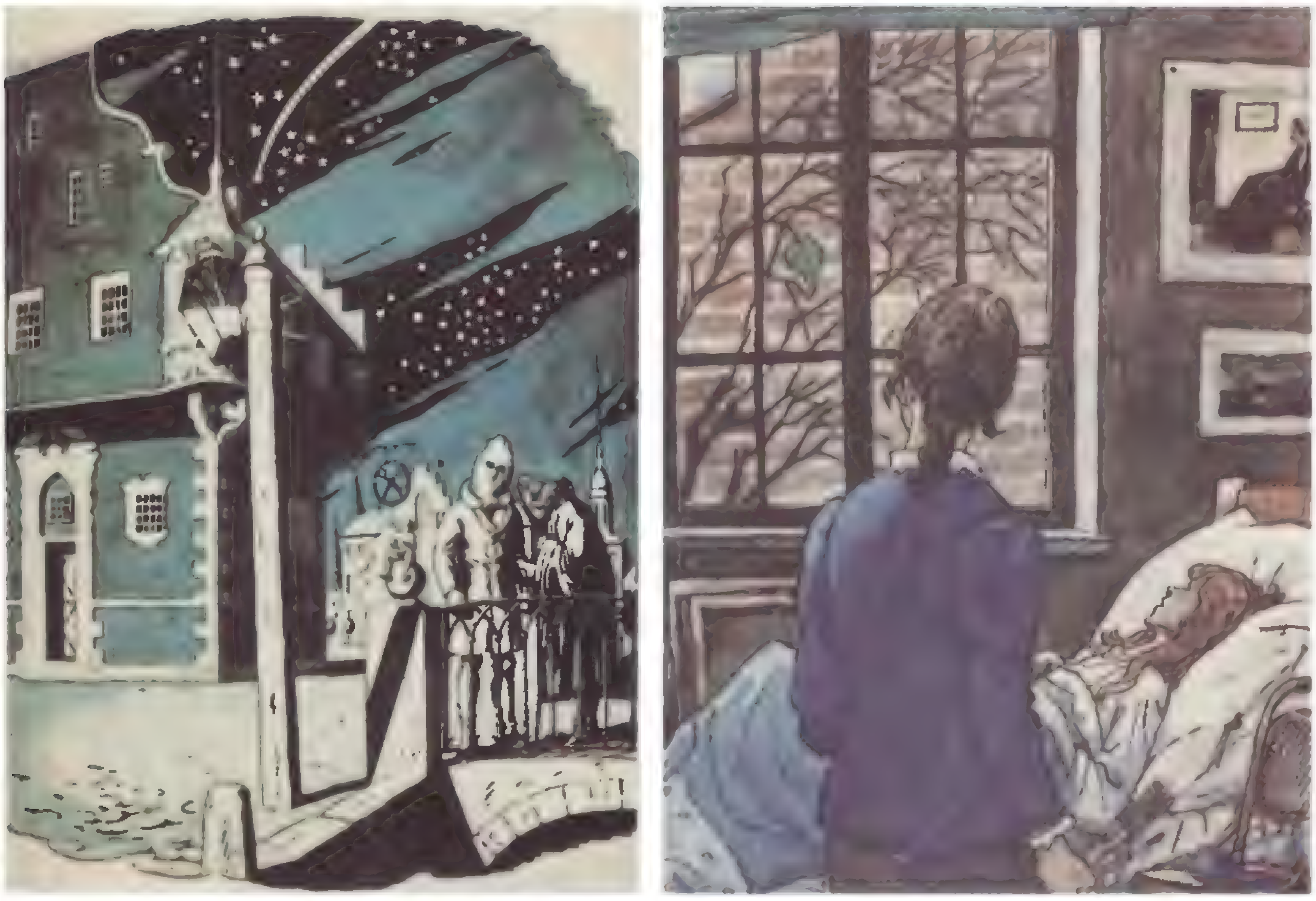
Иллюстрация Н. Попова к роману Д. Дефо «Робинзон Крузо».



шим художником он может быть очень зримо изображен посредством одной выразительной детали.

Было бы ошибкой требовать от писателя непременного предметного правдоподобия. Он может очень свободно обходиться с реальными размерами и пропорциями, если ему это необходимо для художественных целей (см. *Гротеск, Гипербола*). Даже в самом реалистически точном изображении художественный предмет вовсе не двойник своего реального вещного *прототипа*.

Уже сам отбор предметов говорит об индивидуальности писателя. Это хорошо видно при сравнении описаний сходного объекта, — например, дворянской усадьбы — А. С. Пушкиным, И. С. Тургеневым, Л. Н. Толстым, И. А. Буниным.



Слева:
Иллюстрация Г. Нарбута к сказке Х. К. Андерсена «Старый уличный фонарь».
Справа:
Иллюстрация О. Верейского к рассказу О'Генри «Последний лист».

Но отбор — только первый этап воплощения предметной картины. Писатель использует различные способы в самом живописании вещей. Например, описание с необычной позиции — с высоты птичьего полета. «Так летели в молчании долго, пока и сама местность внизу не стала меняться. Печальные леса утонули в земном мраке и увлекли за собою и тусклые лезвия рек» (М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита»). Другой способ — когда вещь изображена так, как ее видит герой, будучи в определенном психическом состоянии. В кино предметы, показанные через восприятие плачущего героя, будут на экране как бы в тумане, с размытыми контурами. Для такого необычного восприятия существует термин «остранение». Он был введен советским литературоведом В. Б. Шкловским, рассматривавшим его на примере Л. Н. Толстого. «Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную». Шкловский в качестве одной из иллюстраций приводит ставшее хрестоматийным описание театра из «Войны и мира»: «На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашеные картоны, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках /.../. Во втором акте были картоны, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну...»

Еще более сложными смыслами наполнены художественные предметы в вещных *символах*. Символическое значение неотрывно от материального предмета, но сам этот образ предмета становится бесконечно емким, вбирающим в себя многообразные идейно-тематические смыслы художественного мира («клейкие листочки» Ф. М. Достоевского).

Но предмет может быть изображен не только в целом. Есть две главные возможности: описание его в масштабных, крупных деталях или в сумме подробностей мелких.

В русской прозе «мелочная» пристрастность пошла от Н. В. Гоголя с его плюшкинским графинчиком, «который был весь в пыли, как в фуфайке», ногтем Петровича из «Шинели», «толстым и крепким, как у черепахи череп», и т. п. Но в поэзии пристальное всматривание появилось раньше — уже у В. А. Жуковского.

Важно еще одно противопоставление: внимание, интерес— или безразличие к самому предмету как таковому в его конкретности, т. е. составе, объеме, цвете, фактуре и т. п.

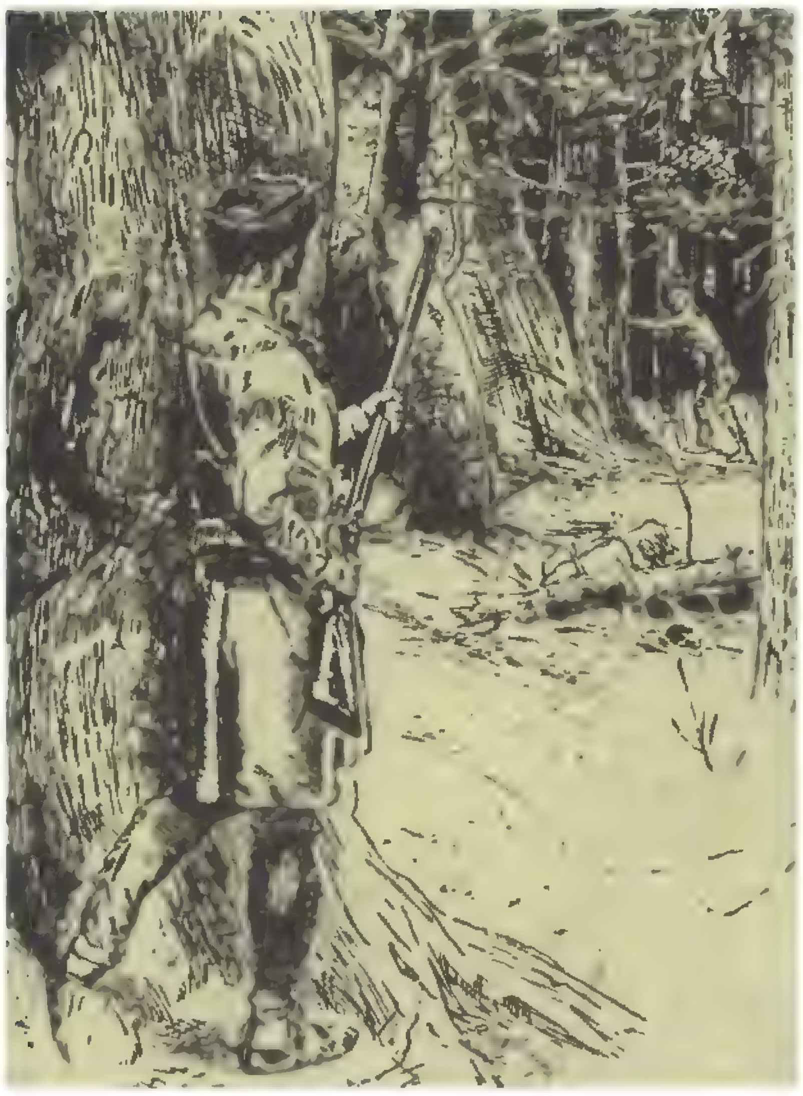
Существует разница в словесном обозначении вещи в прозе и поэзии. В прозе слово, нарисовав предмет, из сознания уходит, оставив впечатление в виде внеречевых образов, картин. В стихе художественный предмет слит именно с данным словом, неотрывен от него и только в нем и существует. Лермонтовский парус возникает в нашем сознании только в единственном словесном и даже синтаксическом обличье. Никто не подумает и не скажет: «Одинокий парус белеет в голубом тумане моря».

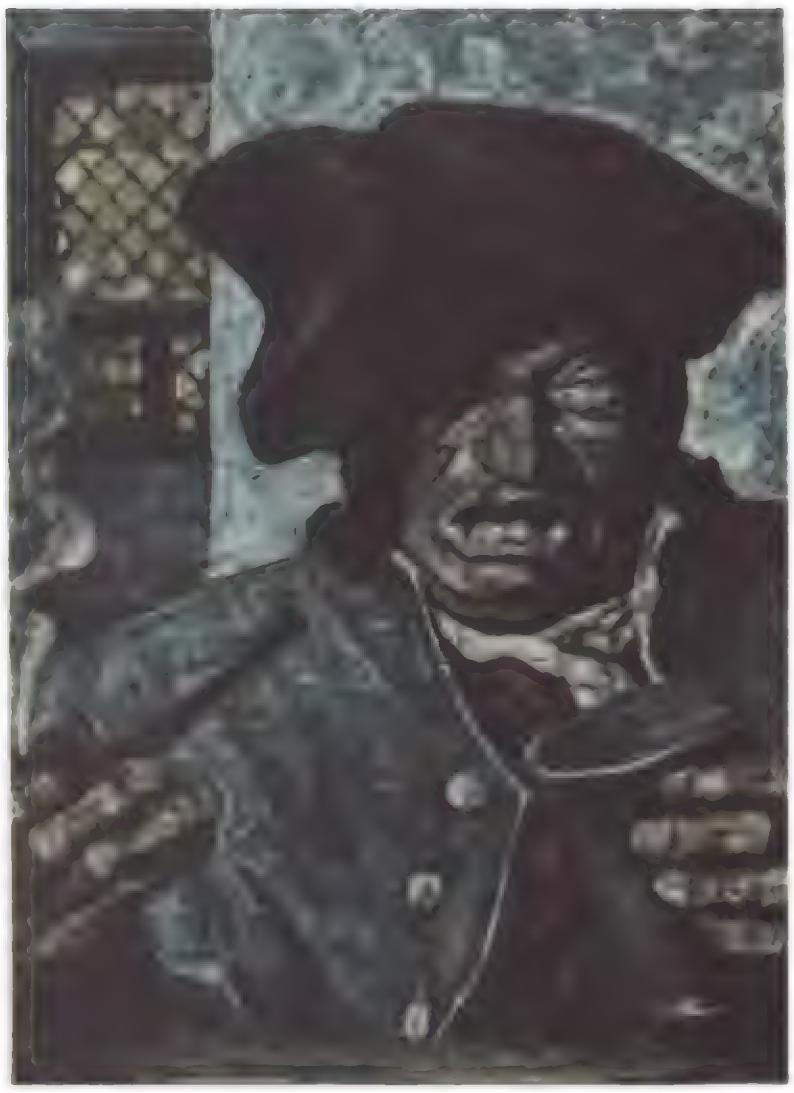
Художественный предмет, как и слово, сюжет, герой — поле скрещения разнообразных и сложных импульсов, исходящих от автора и изображаемого им мира.

ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

«Приключение» — это перевод понятия «авантюра» (от лат. adventura), которое означает «неожиданное происшествие» или «смелое предприятие». В русском языке слово «авантюра» употребляется в отрицательном смысле — как обозначение беспринципных и бесчестных поступков. Поэтому образовалось два наименования: литература приключенческая и литература авантюрная — соот-

Иллюстрация Н. Кочергина к роману Т. Майн Рида «Всадник без головы».





Слева:
Иллюстрация Г. Брока к роману Ф. Купера «Последний из могикан».
Справа:
Иллюстрация С. Бродского к роману Р. Л. Стивенсона «Остров сокровищ».

ветственно для двух (высокой и низкой) ее разновидностей .

Одно из древнейших произведений — поэма Гомера «Одиссея» уже имела черты приключенческой литературы: путь через опасности. Именно поэтому название гомеровской поэмы и стало нарицательным, синонимом странствий и приключений.

Средневековые героические песни и рыцарские романы рассказывали о странствованиях доблестных рыцарей во имя подвигов, об их приключениях («Смерть Артура» Т. Мэлори; «Амадис Гальский» Р. Монтальво). Рыцари участвовали в битвах, сражались с великанами и драконами, попадали в заколдованные леса и очарованные замки, вступали в поединки друг с другом. Но были и книги, персонажи которых уже не были рыцарями, и отличались они не доблестью, а хитростью и плутовством, почему и сами эти повествования назывались плутовскими («Жизнь Ласарильо с Тормеса...», 1554).

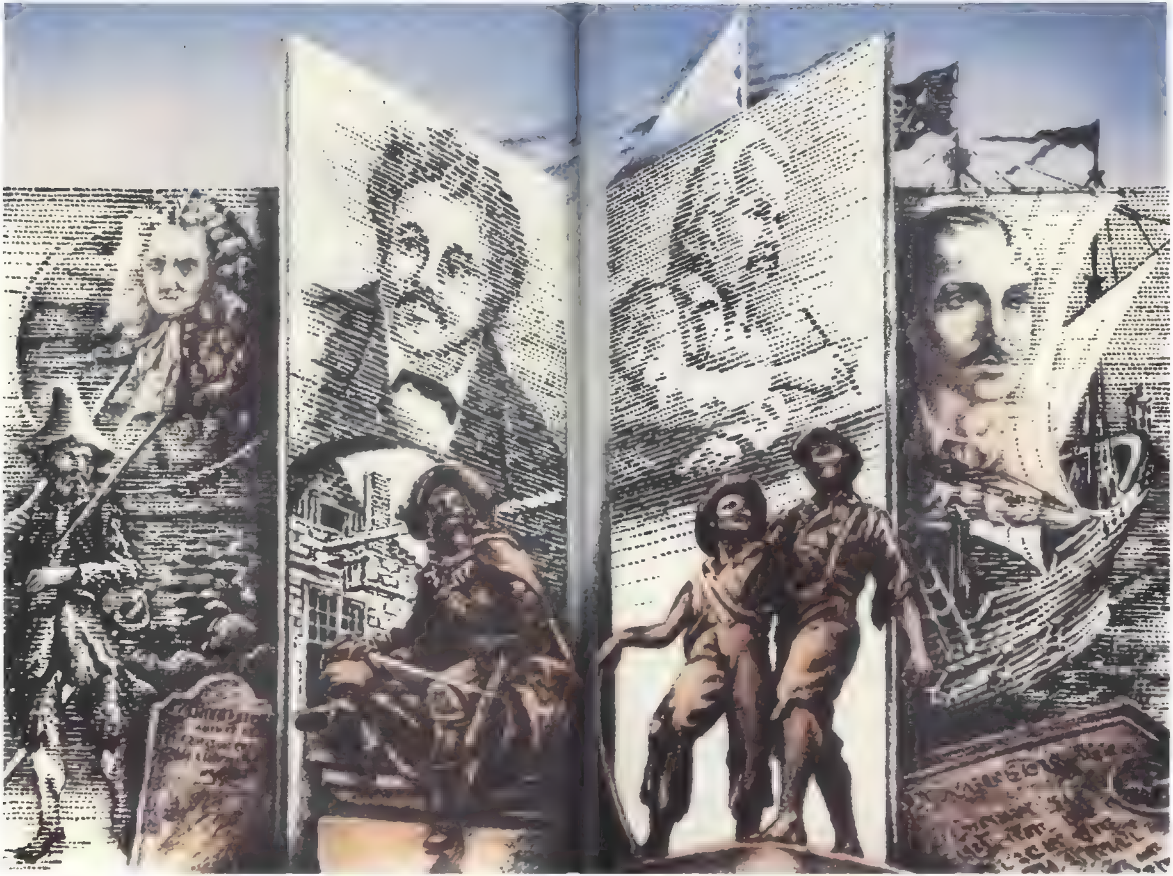
Когда времена рыцарства кончились, удача и богатство стали целью, которую преследуют персонажи приключенческих произведений. Среди них выделяется роман «Необычайные и удивительные приключения Робинзона Крузо» английского писателя Д. Дефо, показавший человека в борьбе с невероятными обстоятельствами. Моряк Робинзон Крузо, выброшенный штормом на необитаемый остров и проживший на этом острове двадцать восемь лет, стал олицетворением стойкости, силы разума человека.

Вскоре после романа Дефо появилась книга его соотечественника Дж. Свифта «Путешествия в различные отдаленные страны мира Лемюэля Гулливера», которая была задумана как пародия на всевозможные «путешествия и приключения».

Чередование занимательных происшествий — важнейшая особенность приключенческого повествования. Приключенческий роман научил писателей интересно рассказывать. Но, конечно, не только смена необычайных событий заставляет нас следить за приключениями. По ходу приключений раскрывается человек. История Робинзона Крузо содержит рассказ не только о приключениях, но и о становлении личности. Роман построен как исповедь и является столь же и романом воспитательным.

Продолжая придерживаться канвы приключений, многие писатели все больше внимания уделяли уже не происшествиям, а переживаниям — психологической стороне дела, все подробнее описывали и характер героя, человеческие взаимоотношения, окружающую обстановку. Романы, в которых приключения по-прежнему играли немаловажную роль и даже значились в заглавиях (например, «Приключения Оливера Твиста» Ч. Диккенса), являлись романами психологическими, бытовыми, социальными, историческими. Таковы произведения В. Скотта и В. Гюго.

А литература приключений остается верна высокой романтике, зовет в далекие, неизведанные края, на подвиги, выдвигает деятельных, сильных духом героев, живописует драматически-напряженные моменты прошлого. Ярчайшим мастером приключенческого жанра выступает Александр Дюма-отец, автор многочисленных романов, из которых истинное бессмертие стяжали «Граф Монте-Кристо» (1845—1846) и особенно «Три мушкетера» (1844) с их продолжением — «Двадцать лет спустя» (1845) и «Виконт де Бражелон» («Десять лет спус-



Искатель 1
Искатель 2
Искатель 3

«Искатель. Фантастика. Приключения». Приложение к журналу «Вокруг света».

тя», 1845—1850). В отличие от Вальтера Скотта, он устраивал своего рода исторический маскарад, игру в историю, но игру увлекательную. «Его романы, — писал о книгах Дюма А. И. Куприн, — несмотря на почти столетний возраст, живут вопреки законам времени и забвения, с прежней неувядаемой силой и прежним добрым очарованием».

Еще одним сохранившим до наших дней популярность певцом приключений был Майн Рид, сам переживший или хотя бы видевший многое из того, что он описывал в своих книгах, среди которых наиболее известной является «Всадник без головы» (1866). Как и романы Дюма, произведения Майн Рида полны энергии, действия, в них сильные характеры сталкиваются при исключительных обстоятельствах, повествование развертывается в отдаленных, необычных местах — в прерии, тропических лесах, на далеких, тогда еще не исследованных континентах. Майн Рид был республиканцем по своим политическим убеждениям, принимал участие в национально-освободительной борьбе, его идеал — достойная, свободная личность, человек, берущий в руки оружие только ради благородных целей.

Некоторые итоги развития приключенческого жанра подвел замечательный рассказчик Р. Л. Стивенсон, который свои лучшие книги писал специально для юношества. Сам Стивенсон с детских лет был постоянным читателем приключенческих книг, эти книги его самого позвали в дальние края, и он немало странствовал. Он создал своего рода образец романа путешествий «Остров сокровищ» (1883) и исторический приключенческий роман «Черная стрела» (1888).

Не только для детей, но и о детях были написаны знаменитые романы М. Твена «Приключения Тома Сойера» (1876) и «Приключения Гекльберри Финна» (1884). Том — это маленький Дон Кихот, начитавшийся, подобно герою М. Сервантеса, приключенческих книг и стремящийся воплотить прочитанное в жизнь. Его приятель Гек напоминает Санчо Пансу, оруженосца ламанчского горе-рыцаря: беспризорник, которого кое-чему уже научил жизненный опыт, он смотрит на вещи гораздо более здраво, чем фантазер Том, мальчик из обеспеченной семьи.

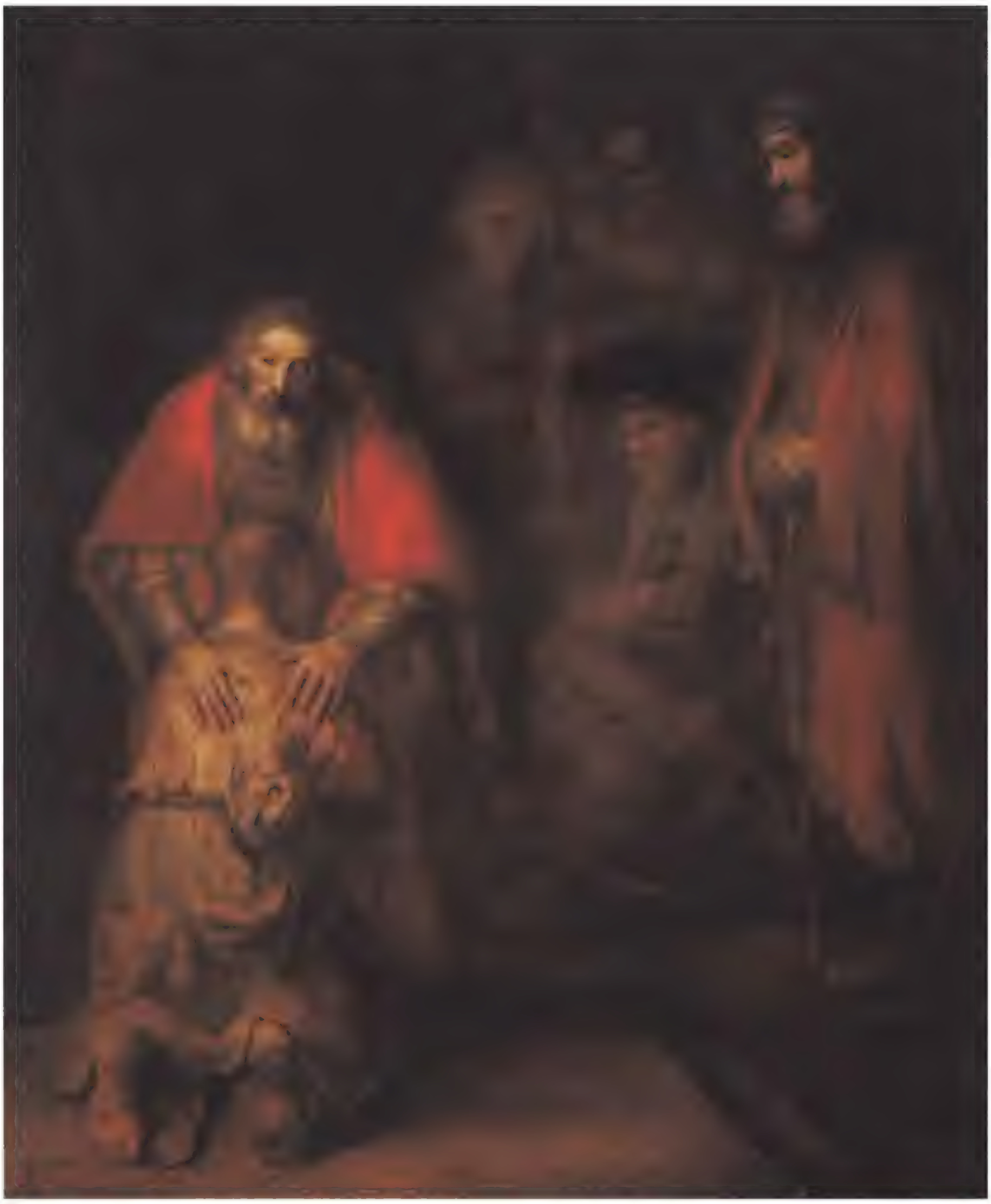
В советской литературе романтика приключений прекрасно претворена в произведениях А. Н. Толстого («Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина»), А. С. Грина, В. А. Каверина, А. Н. Рыбакова, А. П. Гайдара, В. П. Катаева и других.

Приключенческая литература вызывается к жизни открытием неизведанного. Человечество, обжив земной шар, овладело воздухом, вырвалось в космос: разве это не темы для приключенческих произведений? Однако у литературы свои темпы развития. Эпоха Великих географических открытий, начавшаяся еще в XV в., дала истинно великие произведения о странствиях и приключениях много лет спустя. В принципе нет сомнения в том, что и космическое пространство послужит местом действия замечательных приключенческих книг, которые смогут увлечь и взрослых и юных читателей.

ПРИТЧА

Притчей называют близкий *басне* небольшой рассказ, содержащий поучение в иносказательной форме. Словарь В. И. Даля толкует притчу как «поучение в примере». В широкоизвестном сюжете, впервые зафиксированном у Эзопа, отец, видя, что никакие уговоры не могут заставить сыновей жить дружно, велел принести им пучок прутьев и предложил его разом переломить. Как ни силились сыновья, ничего не получалось. Тогда отец развязал пучок и стал давать сыновьям по одному прутику, каждый из которых они без труда переломили. Перед нами простейший вид притчи — наглядный пример для доказательства моральной идеи: «Насколько непобедимо согласие, настолько бессилен раздор». Возникновение притчи было закономерным проявлением свойственного древнему человеку образно-аналогического типа мышления, которое стремилось отвлеченную мысль облечь в образ или сравнение (иногда притчу называют параболой, что в переводе с греческого означает «сравнение»).

Притча не имеет четких жанровых границ: в роли притчи могут выступать при определенных условиях *сказка* и пословица, леген-

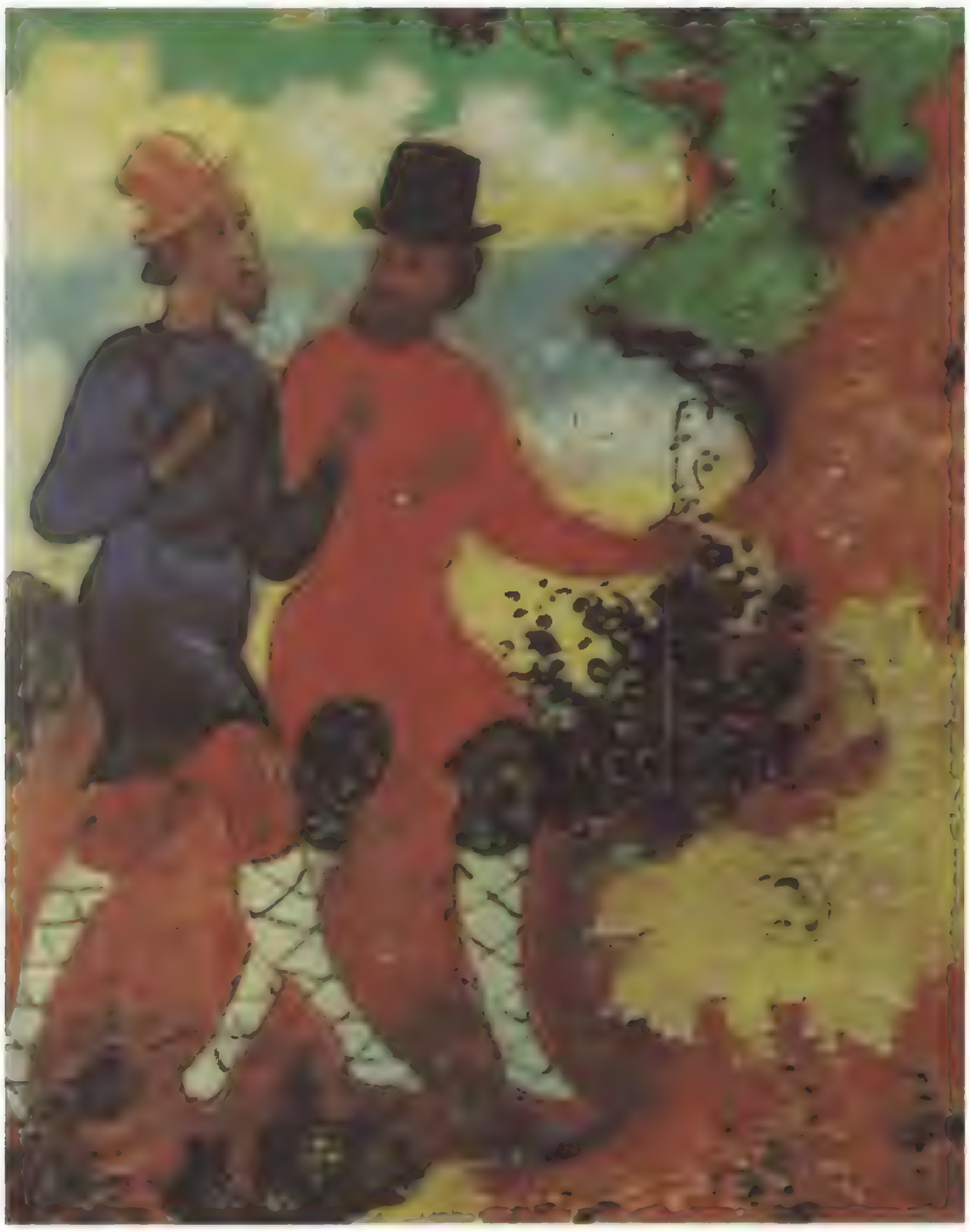


Возвращение блудного сына. Художник Рембрандт.

да и образное сравнение. В отличие от басни, которая сразу преподносит недвусмысленный вывод-мораль, притча имеет более свободную, «открытую» форму. Она требует от слушателя или читателя перенести себя в ситуацию притчи, активно постигать ее смысл и в этом сближается с *загадкой*. Будучи аргументом в беседе или споре, притча должна быть разгадана, т. е. сопоставлена, сопережита и понята в результате самостоятельной интеллектуально-нравственной работы человека.

В басне ее герои, в отличие от притчи, — не только люди, но и животные, растения — действуют, как правило, в условных ситуациях бытового характера. В притче персонажи обычно безымянны, очерчены схематично, лишены характеров (в привычном для нас смысле слова): некий человек, некий царь, некая женщина, некий крестьянин, некий отец, некий сын. Это «человек вообще». Смысл притчи не в том, какой человек в ней изображен, а в том, какой этический выбор сделан человеком. Любимые темы притчи —

Иллюстрация А. Котягина к «Притче о двух мужиках».



правда и кривда (суд царя Соломона), жизнь и смерть (средневековая притча «Прение живота со смертью»), человек и бог (евангельская притча о блудном сыне) и т. п.

Нельзя понять притчу вне контекста: ее смысл обусловлен поводом, по которому притча рассказана. При этом сюжетное, содержательное ядро притчи остается устойчивым, меняются лишь смысловые акценты. В Библии есть рассказ о суде царя Соломона, к которому две женщины пришли с младенцем, и каждая называла ребенка своим. Царь, повелев: «Рассеките живое дитя надвое и отдайте половину одной и половину другой», — тут же услышал из уст подлинной матери: «Отдайте ей этого ребенка живого и не умерщвляйте его», а лгунья сказала: «Пусть не будет ни мне, ни тебе, рубите». Смысл притчи в зависимости от конкретной ситуации может расширяться почти до бесконечности. Например: «Судия праведный — ограда каменная» (Соломон не только умен, но справедлив); «Не рой другому яму — сам в нее попадешь» (желая отнять ребенка у матери, лгунья разоблачила себя). Пословицы приведены здесь не случайно, ведь, как известно, «пословица зря не молвится» — по своей функции она родная сестра притчи. В сюжете пьесы Б. Брехта «Кавказский меловой круг» притча о суде Соломона получит еще один смысл: «Не та мать, что родила, а та, что воспитала».

Две разные притчи в определенном контексте могут нести один и тот же смысл. Чтобы внушить сыновьям, что их сила в единстве, крестьянин в басне Эзопа пользуется притчей о пучке прутьев. Монгольский фольклор издавна знает «завещание» Чингисхана, который с той же целью поведал сыновьям притчу о семиглавой и семихвостой змеях.

Религиозно-мифологическое сознание древнего и средневекового человека видело в явлениях жизни, в каждом фольклорном и литературном сюжете помимо его буквального смысла иносказательный. Практически любой рассказ получал назидательное толкование, осмысливался как притча. В литературе нового времени роль притчи заметно меняется. Сюжеты знаменитых притч ненавязчиво вводятся в художественную ткань литературных произведений. Столкновение исторически злободневного в произведении с универсальным смыслом притчи рождает своеобразный «стереоскопический эффект». В романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» евангельский рассказ об умершем и воскресшем Лазаре проецируется автором на судьбу Раскольникова как притча о возможности нравственного возрождения героя романа.

Притча может стать способом авторского обобщения, когда писатель использует емкость и содержательность ее формы для прямого разговора с читателем о волнующих его нравственных и социальных проблемах (притча о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя, «бабья притча» о ключах от женского счастья в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»).

Функцию притчи обретают во многих произведениях современной литературы древние мифы, сказки, народные легенды (сказки о Матери-оленихе в повести Ч. Айтматова «Белый пароход», легенда о манкуртах в его романе «Буранный полустанок»).

Писателей XX в. притча влечет своей направленностью к «первоосновам человеческого существования» (С. С. Аверинцев). В рассказах Ф. Кафки, пьесах Ж. Ануя и Б. Брехта, романах К. Абэ происходит своеобразное обнажение жанровых свойств притчи, ее экспрессивности и интеллектуальности. Для тех писателей, которые стремятся строить свои произведения по законам притчи, она ценна прежде всего тем, что позволяет поставить героев в масштабную, общезначимую ситуацию этического выбора, имеющего принципиальное, основополагающее значение. Она говорит о силе человеческого духа («Старик и море» Э. Хемингуэя), о верности человека идее нравственного долга («Сотников» В. В. Быкова, «Пегий пес, бегущий краем моря» Ч. Айтматова).

ПРОСВЕЩЕНИЕ

В историю европейской культуры XVIII век вошел как эпоха Просвещения, или Век Разума. Красноречивые, говорящие за себя названия! Они напоминают о том, какое значение придавал человек знаниям, как он верил в свою способность объяснить мир и, более того, устроить его по справедливым законам. Если человек разумен, то разве разумные существа не в силах договориться между собой и не нарушать этого общественного договора?

В своем большинстве просветители не были атеистами. Они разоблачали церковный фанатизм, но тот же Вольтер (1694—1778), требовавший: «Раздавите гадину!», говорил, что, если бы бога не существовало, его следовало выдумать. Идея бога выступала в просветительском сознании как символ нравственности, высшего Добра, а кроме того, минуя эту идею, еще не умели объяснить устройство мира. Бог признавался его творцом, правда, творцом, не вмешивающимся в им же самим раз и навсегда установленные законы. Рационалистическая, увлеченная наукой мысль просветителей представляла мир в виде механизма, кем-то созданного, запущенного, но теперь работающего независимо от воли своего создателя. Человек вправе познавать законы этого механического движения, ибо, открывая их для себя, он обнаруживает всю красоту и сложность мироздания. Выдающегося английского ученого И. Ньютона (1643—1727) современники называли интерпретатором бога, т. е. тем, кто обнаруживает перед людьми величие божественного замысла. Так был заключен временный компромисс между верой и про-

НИКОЛАЙ ИОСИФОВИЧ КОНРАД (1891—1970)

В 1913 г. в Петербурге вышла небольшая книжка, привлекшая к себе внимание своим названием: «Современная начальная школа в Японии». Автором ее был молодой ученый из Риги Николай Иосифович Конрад. За год перед этим он окончил Петербургский университет и одновременно японское отделение Практической восточной академии и был командирован в Японию для научного совершенствования.

Выбор темы не был случаен. Николай Иосифович сознавал большое значение образования в развитии культуры и общества. Почти 60 лет он работал в этой области с исключительной эффективностью и поднял советское востоковедение на большую высоту.

В 1921 г. он опубликовал выдающийся памятник японской классической феодальной литературы «Исэ—моногатари». Это было началом оригинальной работы ученого по созданию теории японской культуры в историческом освещении. Перевод и комментарии были сделаны им безукоризненно и раскрывали неповторимые черты произведения. Книга эта положила начало как советскому научному японоведению, так и советскому художественному переводу с японского. В ней ясно выражено уважение к другой культуре, стремление понять ее ценность и межнациональное значение. За этим трудом последовал ряд аналогичных переводов и публикаций: «Записки из кельи» — из японской литературы XIII в.; главы из «Гэндзи — моногатари» и др.

Велик вклад Конрада и в изучение китайской литературы. В 1950 г. вышли в свет его исследования и перевод древнейшего китайского трактата о военном искусстве «Сунь-Цзы», а в 1958 г. — «У-Цзы». В этих работах он показал пример глубокого филологического анализа сложных литературных памятников. Под его редакцией вышли фрагменты перевода «Ши цзин» — знаменитой древнейшей китайской «Книги песен» в переводе А. А. Штукина. А в 1959 г. в книге «Китайская литература. Хрестоматия» были опубликованы фрагменты переведенных им старинных китайских литературных памятников. В этой же книге он поместил свой «Краткий очерк истории китайской литературы» и несколько статей о классиках — Конфуции, Мэн-цзы, Лао-цзы, Хань Юя, Лю Цзунюаня, Ли Шаньина и Оуян Сю. В дальнейшем Конрад также обращался к классическим образцам старой китайской литературы («Восемь стансов об осени Ду Фу», «Три танских поэта», 1960, и др.)

Николай Иосифович разработал основные принципы многотомного труда «История всемирной литературы». Призывая своих товарищей к научному новаторству, он сам внес важный вклад в коллективный труд. Он же привел в законченный вид незавершенное исследование безвременно погибшего Н. А. Невского «Тангутская филология», которое было удостоено Ленинской премии.

Свою научно-исследовательскую теоретическую деятельность академик Конрад соединял с практической работой. Поэтому большое место в его литературном наследии занимают лекции учебного характера по литературоведению, языкознанию, истории. Это был талантливый педагог и популяризатор научных достижений.

За редактирование двухтомного «Большого японско-русского словаря» в 1972 г. ему присуждена посмертно Государственная премия СССР.

Многие работы ученого переведены на иностранные языки.

Н. И. Новиков.

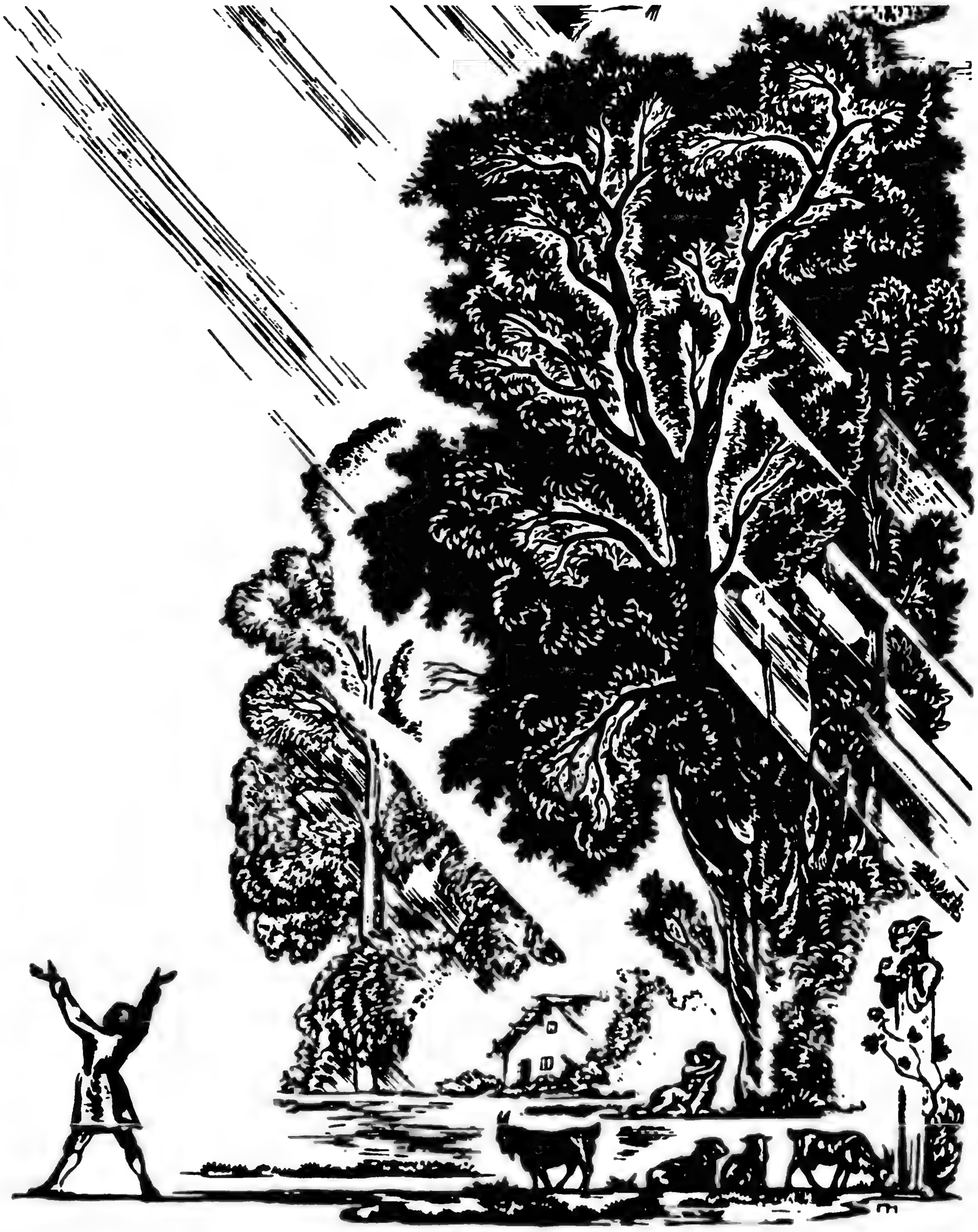


Иллюстрация Н. Пискарева к «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо.

свещенным разумом.

Долго этот компромисс не мог длиться, и землетрясение 1755 г., разрушившее $^2/_3$ Лиссабона и унесшее 60 тыс. жителей, стало одним из поводов к сомнению в том, а действительно ли гармонично устроен окружающий мир. Что касается его социального устройства, писатели-просветители прекрасно сознавали, насколько несовершенно современное общество и порочен человек. И все же надеялись, надеялись хотя бы на то, что человечеством избран верный исторический путь, что, подобно Робинзону из первой части романа Д. Дефо (1719), человечество, полагаясь на свой разум и трудолюбие, взойдет на вершины цивилизации, где его ожидает счастье. Но, быть может, и эта надежда иллюзорна, о чем так недвусмысленно свидетельствует Дж. Свифт в «Путешествиях Гулливера» (1726), когда отправляет своего героя на остров разумных лошадей: как невозвратно далеко ушел человек от этой патриархально-справедливой жизни, и, мечтающий о разумном идеале, не напоминает ли он в действительности злобных йэху, высшее счастье которых — алчно перебирать драгоценные камешки?

Сама разумность человека ставится Дж. Свифтом под сомнение. Большее, на что он соглашается, — признать человека существом, «способным к разумности», но еще очень плохо распоряжающимся этой своей способностью. Человека надо просвещать, воспитывать. В воспитании, в нравственном совершенствовании каждого видели средство исправить целое — само общество. С этой целью создается и сохраняет свое влияние на протяжении всей эпохи педагогическая теория Дж. Локка (1632—1704), разнообразная нравописательная, дидактическая литература и, наконец, художественная вершина Просвещения — «роман-воспитания».

Развертывая в своих книгах положительную программу, просветители широко представили и то, как сегодня живет человек, обманывая и обманываясь. Нравственный идеал неизменно соседствует с сатирой. В романах, как, например, у Г. Филдинга в «Истории Тома Джонса, найденыша» (1749), нередко прибегали к параллельному построению сюжета, напоминающему сказочный, — о добром и злом братьях, каждому из которых в конце концов воздается по заслугам. Один из братьев, чья история воспитания прослеживается с детских лет, — Том следует своим природным наклонностям; второй — Блайфил радует педагогов, наставляющих его в духе истинной веры и античной мудрости, но забывающих о главном — о естественной предрасположенности человека к добру. Именно естественной, заставляющей человека познавать себя, свою природу и ей следовать.

Со всей теоретической обстоятельностью воспитание естественного человека представлено в трактатах Ж.-Ж. Руссо и в его романах «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) и «Эмиль, или О воспитании» (1762). Образцом всего доброго и прекрасного для просветителей была природа. Настоящий ее культ создадут сентименталисты в 60-х гг. XVIII в. (см. *Сентиментализм),* но увлечение естественностью, восторженное созерцание ее начинается вместе с самой эпохой Просвещения.

Это было время новых философских убеждений, время, когда идеи не только излагались в трактатах, но легко перекочевывали в романы, вдохновляли поэтов и воспевались ими. Во всю широту диапазон просветительской мысли представлен А. Попом в дидактической поэме «Опыт о человеке» (1733—1734), ставшей для Европы учебником новой философии и переведенной на русский язык по настоянию М. В. Ломоносова его любимым учеником Н. Н. Поповским. Выход в свет первого русского издания в 1757 г. стал фактически началом русского Просвещения.

Среди любимых книг этого времени немало произведений стихотворных, особенно поэм философского содержания. И все-таки эти поэмы быстро устаревали. Причина тому — в их эстетическом консерватизме, которым отмечено все художественное мышление просветителей. При всей своей интеллектуальной смелости просветители не решались быть стилистически раскованными в поэзии, для чего потребовалось бы сломать иерархию стилей (см. *Классицизм*), не отказывались и от трех единств в трагедии и комедии.

Эстетическое новаторство в XVIII в. проявляло себя не столько в желании сломать или даже реконструировать традиционные формы, сколько в создании каких-то иных форм, существующих в обход традиции и как бы независимо от нее. Так, параллельно с высокой трагедией возникает драма. Ее время действия — современность, ее персонажи — в основном люди третьего сословия, в отличие от возвышенных трагических героев. Первоначально она появляется в Англии, но ее расцвет связан с творчеством Д. Дидро (1713—1784) во Франции и Г. Э. Лессинга (1729—1781) в Германии.

Так же независимо от традиционной поэтики возникает и основной литературный жанр эпохи Просвещения — роман. Это свободный жанр, не знающий строгих правил, ориентированный не на образцы, а на прямое отражение современной действительности. Не случайно просветительский роман учится у документальной прозы,

Сцена из комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль».

Иллюстрация М. Радионова к книге А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву».

первоначально заимствуя у нее даже свою форму: роман-дневник, роман-журнал путешествия, эпистолярный роман...

Успех романа, особенно значительный в Англии, был подготовлен успехом просветительской публицистики, общественная роль которой возрастала вместе с жаждой знаний и изменением условий политической жизни, когда в Англии две только что оформившиеся партии (тори и виги) начинают вести борьбу за общественное мнение, за избирателя на парламентских выборах. Среди участников настоящей «памфлетной войны» — Дж. Свифт и Д. Дефо, еще не написавшие своих романов, Дж. Аддисон и Р. Стил, создатели прославленных нравописательных журналов «Болтун», «Зритель» (1709—1714). Тысячными тиражами выходили эти журналы и тут же переиздавались в виде отдельных томов, переводились на многие языки. Мы по традиции употребляем, говоря о них, слово «журнал», хотя по объему и формату эти издания представляли собой газетный лист с напечатанным на нем эссе, т. е. очерком в свободной манере и на любую тему: от философского рассуждения до мод текущего дня.

Слово «эссе» значимо, ибо созвучно с основным философским убеждением эпохи в том, что только опытное познание мира, только наблюдение — единственный источник нашего знания, в котором нет ничего от «врожденных идей», от божественного вмешательства. Философская концепция, выросшая из этого убеждения, — сенсуализм Дж. Локка. В дальнейшем он получил оттенок политического радикализма в трудах французских философов: Вольтера, Руссо, особенно же «энциклопедистов» во главе с Дидро и Даламбером. В 1750 г. вышел в свет первый том энциклопедии, начавшей решительный пересмотр всей системы знаний, которая дожна была очиститься от философских и политических предрассудков. Центр просветительской мысли перемещался из Англии во Францию. Такая преемственность идей знаменательна, ибо эпоха, начавшаяся в Англии, завершалась Великой французской революцией.

Условно-исторические рамки эпохи Просвещения могут быть ограничены 1689—1789 гг. Первая дата из английской истории — в этом году совершилась, по выражению западных историков, «славная революция», бывшая по сути компромиссом, который заключила стремящаяся к политической власти и экономическому могуществу буржуазия с вынужденной к уступкам аристократией.

Французская революция, начавшаяся в 1789 г., воспринималась современниками как воплощение просветительских идей Свободы, Равенства, Братства, ставших ее лозунгами, но она же обнаружила несовпадение гуманистического смысла, вложенного в идеи, с реальностью общественной жизни. Свобода оборачивалась требованием свободной торговли. Равенство — избирательным правом, сословно и имущественно ограниченным. Братство — осознанием нерасторжимой связи между народами и государствами, связи, которая, однако, являет себя в виде конкуренции, вражды, бесконечных войн. Именно в это время Европа, идущая впереди по пути развития цивилизации, т. е. Просвещения, претендует на мировое господство и добивается его, создавая ряд колониальных империй, прежде всего Британскую.

Было, конечно, и другое — следствием новой, более тесной исторической общности явилось и создание единой европейской, а в каком-то смысле и всемирной культуры. Не случайно к этому времени относятся слова И. В. Гёте: «Сейчас мы вступает в эпоху мировой литературы». Да, именно Гёте своей грандиозной трагедией «Фауст», над которой он работал полвека и которую завершил накануне смерти, в 1832 г., подводит итог Просвещению, оценивая новый исторический тип человека, напряженно ищущего Истину на основе Разума, верящего в свою созидательную деятельность, но при этом жестоко ошибающегося и пока что беспомощного перед им же самим вызванными к жизни могучими силами. Это был век великих открытий и великих заблуждений, век, о котором русский просветитель А. Н. Радищев проницательно и афористично сказал в стихотворении «Осьмнадцатое столетие» (1801—1802):

Нет, ты не будешь забвенно, столетье
безумно и мудро,
Будешь проклято вовек, ввек удивление всем.

Оценка, данная русским писателем с особым на то правом может быть распространена на всю эпоху потому, что именно в это время Россия вступает в круг современной европейской образованности, учась у нее и обретая свою самостоятельность внутри этого культурного единства. Само понятие «европейская культура» имеет теперь новое значение, когда рамки его расширяются настолько, чтобы в полной мере включить в себя молодую и стремительную в своем развитии культуру России.

ПРОТОТИП

Прототип (от греч. prōtótypon — прообраз) — реальное лицо, послужившее автору для создания литературного героя, образа, типа. Процесс создания литературного героя может быть двоякий. В одном случае писатель обобщает, как бы «спрессовывает» (выражение М. Горького) в литературном типе черты, присущие многим людям. По такому пути шел Н. В. Гоголь, нарисовавший чиновников в «Ревизоре». Этим принципом руководствовался и А. Т. Твардовский, создавший такого замечательного героя, как

ПО ПРИМЕРУ АЛЕКСЕЯ МЕРЕСЬЕВА

Немногие герои литературных произведений по силе своего воздействия на жизнь читателей могут сравниться с героем «Повести о настоящем человеке» Б. Н. Полевого Алексеем Мересьевым. Он стал образцом выдержки, мужества, стойкости для тех, кому казалось, что жизнь кончена. Он помог им нравственно и физически возродиться, преодолеть немыслимые трудности и вновь стать в строй бойцов и тружеников.

Вот надпись на титульном листе издания «Повести...» на испанском языке, подаренного Б. Полевому молодым мексиканцем Леонардом Помиресом, тяжело раненным в шею: «Врачам удалось спасти мне жизнь. Но надо мной нависла опасность — паралич обеих рук. Я совсем пал духом. Тогда моя мать купила эту, незабываемую теперь книгу и начала читать мне главу за главой. Это чтение вернуло мне присутствие духа... В конце концов мне удалось преодолеть болезнь... Я всегда буду хранить в памяти мужественную, суровую личность Алексея Мересьева».

Другой факт. «Когда со мной случилось несчастье в феврале 1956 г. (потерял обе ноги, покалечил руки), — пишет в редакцию «Юности» читатель, подписавшийся «Володя»,— я несколько раз перечитывал «Повесть о настоящем человеке». Она дала мне уверенность — надо работать и быть полезным людям, а не иждивенцем. С октября 1957 г. по сей день (1976) работаю на стройке экономистом-оператором: кручу арифмометр «Феликс», считаю на счетах, печатаю на пишущей машинке... Я живу, тружусь, недавно меня приняли в ряды КПСС».

А вот о каком случае рассказал сам Б. Н. Полевой: «Однажды в почте «Юности» обнаружили солидных размеров тетрадь-рукопись, написанную неровным, прыгающим почерком. Взялся читать ее и читал до утра. Это оказалась прекрасная проза: профессиональная, искренняя, написанная отличным живым языком. В ней рассказывалось о труде советских шахтеров, о катастрофе на шахте, где вспыхнул пожар, грозивший взрывом и гибелью сотен людей. Трагедию предотвратил один из рабочих, бросившись на рубильник высокого напряжения. Фамилия автора никому ничего не говорила. Повесть решили напечатать. А потом в редакцию зашел и сам автор. Крепко сбитый, ладный молодой парень. Протягиваю ему руку, чтобы познакомиться, а он мне руки не подает. Оказывается, нет у него обеих рук, ампутированы по локоть. Тогда я и узнал историю горного мастера, комсомольца Владислава Титова, автора той биографической повести, которую сегодня знает весь мир...»

Титов писал свою повесть зубами: прикрепив карандаш к резинке, зажатой во рту, и мучительно трудно выводя каждое слово на листе бумаги, закрепленной на грифельной доске.

«— Что дало силы? — спрашиваю. Отвечает:
— Алексей Мересьев...»

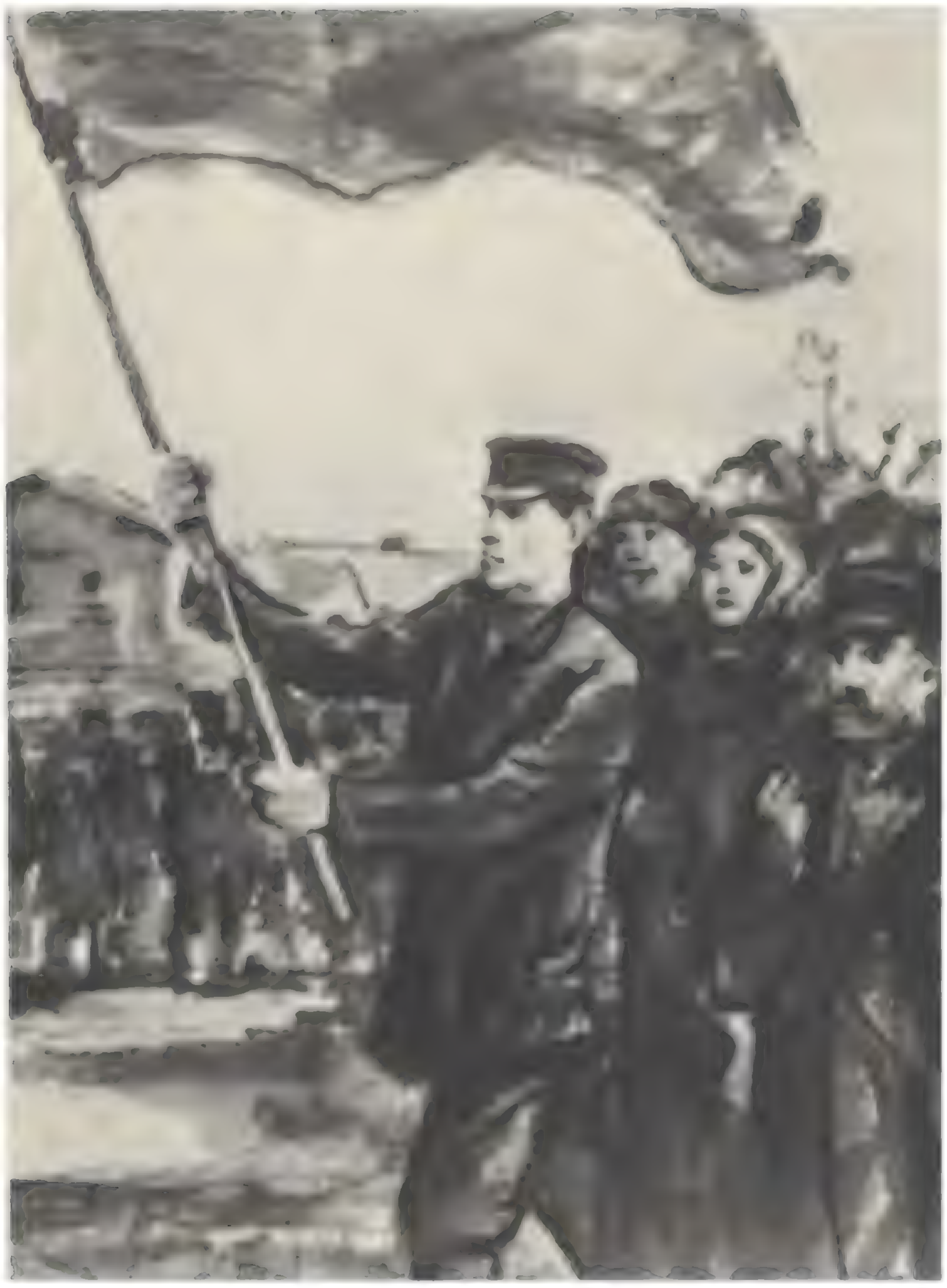


Иллюстрация Кукрыниксов к роману М. Горького «Мать».

Петр Заломов — прототип Павла Власова.

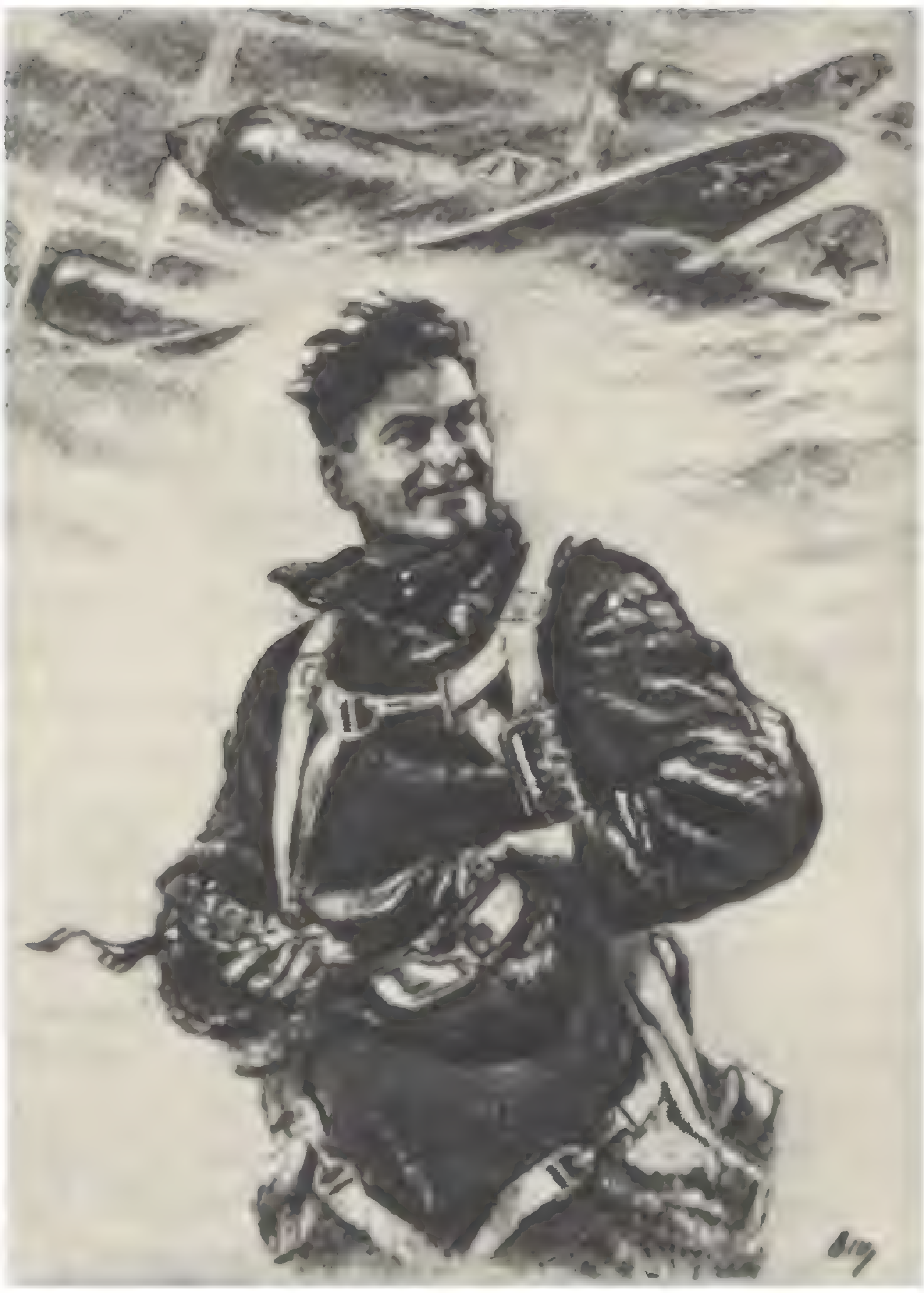


Иллюстрация В. Щеглова к «Повести о настоящем человеке» Б. Н. Полевого.

А. Маресьев — прототип Алексея Мересьева.

Василий Теркин. В другом случае автор, создавая образ, отталкивается от прототипа — конкретного лица, реально существующего или существовавшего в жизни.

В 1709 г. сенсационное сообщение облетело всю Англию. Корабль привез в Лондон полудикого человека, одетого в шкуру какого-то животного. Этим человеком оказался моряк Александр Селькирк, оставленный экипажем корабля на необитаемом острове и проживший там четыре года. Его приключения были полны драматизма. Борьба с одиночеством, борьба за существование, за жизнь стали предметом внимания не только английских обывателей, газетчиков, но и ученых. История моряка произвела огромное впечатление и на писателя Д. Дефо. Через некоторое время появился роман «Робинзон Крузо», который вот уже в течение многих веков волнует не одно поколение читателей. Так моряк стал литературным прототипом.

А кто не знает замечательное произведение Б. Н. Полевого «Повесть о настоящем человеке»?! Герой повести Мересьев взят автором в буквальном смысле из жизни. Военному летчику А. П. Маресьеву ампутируют обе ноги, но он мужественно и настойчиво добивается своей цели: освоив протезы, снова садится за штурвал самолета, чтобы сражаться с фашистами, а после победы жить полнокровной жизнью советского человека. А. П. Маресьев — прототип полюбившегося читателям героя произведения Б. Н. Полевого.

Своих прототипов имеют некоторые герои романов Л. Н. Толстого «Война и мир», М. Горького «Мать», Н. А. Островского «Как закалялась сталь», А. Я. Яшина «Вологодская свадьба». Иногда писатель изображает реальных людей под их истинными именами: Чапаев у Д. А. Фурманова, молодогвардейцы у А. А. Фадеева, герои Брестской крепости у С. С. Смирнова. Можно ли сказать в подобных случаях, что писатель представляет нам копии реально живших людей? Нет, конечно. Анализ и сопоставление художественных образов и их прототипов свидетельствуют о том, что автор, основываясь на фактическом материале, создает художественный образ, обладающий силой обобщения и несущий в себе авторскую оценку. Писатель может, создавая художественный образ, опираться и на черты нескольких прототипов.

Смысл и значение литературного героя — образа человека — неизмеримо шире и глубже любого непосредственного «материала», использованного художником. Именно поэтому высокохудожественное произведение воздействует на читателя особенно сильно. Происходит как бы обратный процесс: теперь уже литературный герой рождает своих двойников в жизни. Книги советских авторов дают множество ярких примеров «отражения жизни» и «обратных связей» с действительностью. Роман Н. Островского «Как закалялась сталь» обошел весь мир и оказал огромное влияние на умонастроения молодежи.

Сегодняшним ребятам полюбился герой повести А. Н. Рыбакова — Крош. И вот в Новожитаровской средней школе Краснодарского края уже много лет действует «Комсомольский рабочий отряд школьников», сокращенно — КРОШ. Герой рыбаковского произведения дал имя молодому коллективу, на счету у которого много замечательных трудовых дел.

Существующая связь прототип — литературный герой наглядно убеждает нас в том, что писатель зорко всматривается в жизнь, отражая ее наиболее важные закономерности, а читатель также внимательно всматривается в книгу, учась у нее жить.

ПСЕВДОНИМ

Псевдоним (от греч. pséudos — ложь и ónyma — имя) — ложное имя; выдуманное имя или условный знак, которым автор подписывает свое произведение; всякая подпись под произведением, не соответствующая действительной фамилии автора.

Первое применение ложных имен встречается уже в V—IV вв. до н. э. Аристофан ставил на сцене свои пьесы под именами своих современников — комических поэтов Филонида и Каллистрата, хотя публика знала, что автором является Аристофан.

Под псевдонимами нам известны некоторые деятели Возрождения.

Многие писатели в начале своего творческого пути скрывали под псевдонимом свое имя или выступали анонимно из-за неуверенности в своих силах. В. Скотт в 1814 г. дебютировал романом «Уэверли, или 60 лет назад». С. Ричардсон в 1740 г. анонимно издал роман «Памела, или Вознагражденная добродетель». Под псевдонимами публиковал свои первые романы О. де Бальзак. Псевдонимы, ставшие литературными именами, были у Анри Мари Бейля (Стендаль), А. М. Пешкова (М. Горький), М. Е. Салтыкова (Н. Щедрин), Анатоля Франсуа Тибо (Анатоль Франс), А. С. Попова (А. Серафимович) и других.

В обширной литературе о псевдонимах они подразделяются на следующие группы.

Аллонимы — псевдонимы, которые являются действительными фамилиями других авторов.

Национальные псевдонимы (псевдонимы-нарицания) — подписи, указывающие на национальность автора или местность его жительства. Например: Москвитянин — В. Я. Брюсов.

Титлонимы — подписи, в которых авторы указывают на принадлежность им других, ранее напечатанных произведений. Например: «Автор Д...и» (т. е. автор «Душеньки») — И. Ф. Богданович.

Криптонимы — подписи в виде инициалов и разнообразных сокращений: Ал. П. — А. С. Пушкин; Б-ов — К. Н. Батюшков; Ч. б. с. — А. П. Чехов (Ч. б. с. — сокращенная форма псевдонима «Человек без селезенки»); Лайбов — Н. А. Добролюбов (преобразование конечных слогов имени и фамилии: НикоЛАЙ ДобролюБОВ).

Астронимы (или астеронимы) — подписи, состоящие из одной или нескольких звездочек: * — Е. А. Баратынский; ** — Н. А. Некрасов; *** — Ф. И. Тютчев.

Псевдандронимы — подписи, имеющие форму мужского имени, под которым пишут женщины: Марко Вовчок — Мария Вилинская-Маркович; Жорж Санд — Аврора Дюпен.

Псевдогинимы — псевдонимы в форме женских имен, которыми подписываются мужчины: Мадам де Курдюкова — И. П. Мятлев; Оммель де Гелль, Адель — Петр Андреевич Вяземский.

Анаграммы — псевдонимы, составленные посредством перестановки букв: Харитон Макентин — подпись Антиоха Кантемира.

Коллективный псевдоним — псевдоним, под которым совместно пишут несколько авторов: Козьма Прутков (А. К. Толстой, А. В. и А. М. Жемчужниковы), Братья Тур.

Аноним — псевдоним из букв собственного имени, читающийся в обратном порядке: Нави Волырк — Иван Крылов.

Эти подразделения псевдонимов не исчерпывают их разнообразия. Известно, что у А. С. Пушкина помимо упомянутого псевдонима имелись и другие: Сверчок — по «Арзамасу». «Св....ч.к», «Арз.» (т. е. Арзамасец) и др.

ПУБЛИЦИСТИКА

Публицистика (от лат. publicus — общественный) — это статьи, заметки, обзоры, рецензии, интервью, корреспонденции, очерки и другие газетно-журнальные жанры, которые освещают вопросы и показывают явления общественной жизни. В период русской революции 1905 г. В. И. Ленин указывал: «Мы должны делать постоянное дело публицистов — писать историю современности и стараться писать ее так, чтобы наше бытописание приносило посильную помощь непосредственным участникам движения и героям-пролетариям там, на месте действий, — писать так, чтобы способствовать расширению движения, сознательному выбору средств, приемов и методов борьбы, способных при наименьшей затрате сил дать наибольшие и наиболее прочные результаты» (Полн. собр. соч. Т. 9. С. 208). В этих словах содержится указание на две важнейшие особенности публицистики: ее содержание тесно связано с фактами и проблемами современной жизни, а ее функция состоит в том, чтобы непосредственно влиять на практику общественно-политической борьбы.

Публицистика открыто тенденциозна, она всегда выражает и пропагандирует точку зрения определенного класса, партии. Публицисты уделяют много внимания политике, а обращаясь к другим (экономическим, философским, литературным и т. п.) явлениям и проблемам, обязательно вскрывают их общественно-политическое значение. Например, литературно-критические статьи «Выбранные места из переписки с друзьями Николая Гоголя» В. Г. Белинского, «Русский человек на rendez-vous» Н. Г. Чернышевского, «Когда же придет настоящий день?» Н. А. Добролюбова, «Реалисты» Д. И. Писарева представляют собой замечательные образцы публицистики.

Публицист не просто констатирует факты и информирует о современных проблемах, он разъясняет и убеждает, полемизирует и обличает, призывает к действию, агитирует и пропагандирует. В публицистических произведениях сочетаются лексико-стилистические особенности научного сочинения и ораторской речи, непринужденная живость разговорной речи и четкая упорядоченность литературного языка.

Статьи Герцена, Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Писарева насыщены образными зарисовками, метафорами, сравнениями, образными выражениями из речи народов — пословицами, поговорками и т. д. Публицисты постоянно обращаются к образам из произведений художественной литературы. Это характерно для публицистики К. Маркса и Ф. Энгельса. В. И. Ленин часто ссылался в своих статьях и книгах на образы из произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. В. Гоголя, А. С. Грибоедова, И. А. Крылова, И. С. Тургенева. Статьи В. И. Ленина отличаются ясностью, яркостью, образностью стиля. В них блестяще решались не только научно-исследовательские, но и агитационно-пропагандистские задачи публицистики.

Художественные образы в публицистике не внешнее украшение, они неразрывно слиты с размышлениями. Например, размышление Герцена о кратковременной революционности буржуазии, сменившейся крайне реакционной политикой, основывается на уподоблении буржуазии герою комедии П. Бомарше — Фигаро: «Во время Бомарше Фигаро был *вне закона*, в наше время Фигаро — *законодатель;* тогда он был беден, унижен, стягивал понемногу с барского стола и оттого сочувствовал голоду, и в смехе его скрывалось много злобы; теперь его бог благословил всеми дарами земными, он обрюзг, отяжелел, ненавидит голодных и не верит в бедность, называя ее ленью и бродяжничеством».

Вымысел в публицистике тесно соединен с фактами, а художественные образы соседствуют с размышлениями автора. В приведенном отрывке Герцен вводит образ Фигаро, а затем, опираясь на этот образ, развивает свои мысли о паразитической, отрицательной сущности буржуазии и исторической бесперспективности этого класса.

Наибольшее значение приобретают художественные образы в так называемых художественно-публицистических жанрах (очерк, фельетон и памфлет), где они уже

РАССКАЗЫ О ПАРТИИ
РАССКАЗЫ О ПАРТИИ
РАССКАЗЫ О ПАРТИИ
РАССКАЗЫ О ПАРТИИ

Четырехтомное издание «Рассказы о партии».

не появляются на мгновение в обширном потоке авторских размышлений и фактов, а составляют необходимую часть произведений. Являясь произведениями искусства, они, подобно творениям архитектуры, выполняют в то же время практическое назначение. Так, произведения В. В. Овечкина, Г. Н. Троепольского, Е. Я. Дороша, И. А. Васильева, Ю. Д. Черниченко, Г. Г. Радова, Ю. Н. Куранова, В. И. Пальмана и других советских очеркистов сыграли важную роль в решении сложных проблем сельского хозяйства, публицистически остро подняли вопросы жизни деревни.

В художественно-публицистических произведениях ведущая роль принадлежит повествующему лицу, которое рассказывает, рассуждает, ведет читателя от одного факта к другому, знакомит с явлениями, анализирует и разъясняет явления или проблемы.

ШКОЛЬНАЯ ЧИТАТЕЛЬСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

На читательских конференциях обсуждаются произведения, вызывающие широкий читательский интерес. Они могут быть посвящены одному произведению, творчеству писателя в целом или значительной теме в литературе, обзору литературного журнала за определенный период. В любом случае важно, чтобы как можно больше ребят прочитали те книги, о которых пойдет речь, и могли принять участие в работе конференции. Поскольку в цели конференции входит развитие интереса к серьезным проблемам и развитие литературного вкуса, произведения должны выбираться с учетом именно этих задач.

Интересно, например, обсудить творчество или отдельные книги В. Г. Распутина, В. В. Быкова, Ч. Т. Айтматова, Ю. В. Бондарева, Ф. А. Абрамова, Ю. В. Трифонова. Можно, конечно, темой читательской конференции сделать и современный детектив, фантастику или приключенческую повесть. Но такая конференция особенно сложна, так как огромному интересу молодых читателей к этим жанрам далеко не всегда соответствует серьезное отношение и требовательность к их идейно-художественным достоинствам. Здесь очень важно заставить читателей задуматься над собственным представлением о том, какими должны быть научно-фантастические или приключенческие книги.

Конференция всегда требует тщательной подготовки. Круг проблем, связанных с ее темой, должен быть продуман, и с ним надо познакомить будущих участников. Вопросы должны побуждать участников к самостоятельному осмыслению проблем и желанию высказаться, а в процессе подготовки и к умению аргументировать продуманное.

Конференция предполагает свободное высказывание своих мыслей, живые дискуссии, активный обмен мнениями. Чтобы участникам захотелось высказаться, надо подготовить интересные выступления, и даже, может быть, не одно по каждой поставленной проблеме. Всегда интересно проходит конференция, если в основе выступлений лежат нравственные вопросы, если обсуждаемое произведение или тема связаны с современностью.

Особый вид читательских конференций — встречи с писателями, поэтами, критиками, с членами редколлегии журнала. Готовясь к таким встречам, необходимо прочитать основные произведения автора — гостя конференции, продумать вопросы, обращенные к нему. Сама конференция должна проходить в форме живой, непринужденной беседы. Закончить ее можно не только итоговым выступлением ведущего, но и чтением произведений данного автора или коротким спектаклем по его произведению.

Размышления о конкретных явлениях действительности, даты, цифры, имена реально существующих лиц способствуют тому, что образы публицистических произведений воспринимаются как единичные, подобно конкретным реальным явлениям, в отличие от образов художественных произведений, которые расцениваются читателем как вымысел, обобщающий многие явления сходного порядка. Очеркист, даже создавая вымышленный образ, конкретизирует его, «привязывая» к определенной проблеме, точно указанному месту и реально происходившему событию. Автор романа или рассказа даже тогда, когда создает образ, опираясь на *прототип,* подчеркивает всеобщий смысл образа.

Белинский, сравнивая художественные творения Гоголя и сборник «Физиология Петербурга», писал, что в очерках сборника показан конкретный город и «преимущественно со стороны нравов и особенностей его народонаселения», тогда как сочинения Гоголя «чужды всякой исключительной цели: знакомя читателя с петербургским жителем, они в то же время знакомят его и с человеком вообще и с русским человеком в особенности». И все же образ, окруженный конкретизирующими указаниями и фактами, датами и цифрами, продолжает оставаться художественным образом. Это не единичное, фотографически точно воспроизведенное изображение отдельного реального предмета, а широкоохватывающее художественное обобщение, озаренное светом эстетического идеала. Например, «Очерки об Америке» М. Горького не просто информируют об американской жизни, но раскрывают в художественных образах чудовищную, античеловеческую природу не только американского капитализма, но и капитализма вообще.

В публицистических жанрах художественные образы в не меньшей мере, чем цифры, факты и логические доказательства, информируют и убеждают читателя. Образы оказывают глубочайшее идейно-эмоциональное воздействие. Необходимость их в публицистике хорошо сознают сами писатели. Чрезвычайно активизировалась публицистика в наши дни. Практически участвуя в процессе перестройки общественного сознания, она глубоко исследует проблемы международной и внутренней политики, экономики и экологии, культуры и науки, права и бытового обеспечения, жизни современной семьи и духовного облика молодежи. Публицистическое начало отчетливо ощущается в нынешней прозе, поэзии, драматургии.

ПУТЕШЕСТВИЕ

Описания путешествий известны с незапамятных времен. Это были рассказы о неведомых землях и народах, о приключениях и опасностях, выпавших на долю путешественника. Так, например, сын венецианского купца Марко Поло в своей «Книге» (1298) поведал европейцам о путешествиях на Восток, о своей жизни в Китае, а русский купец из Твери Афанасий Никитин в «Хожении за три моря» — о диковинной Индии XV в. В наши дни «Путешествие на «Кон-Тики» Т. Хейердала открыло современному человечеству древнюю культуру острова Пасхи, а «Дорога в космос» Ю. А. Гагарина позволила увидеть земной шар с орбиты космического корабля.

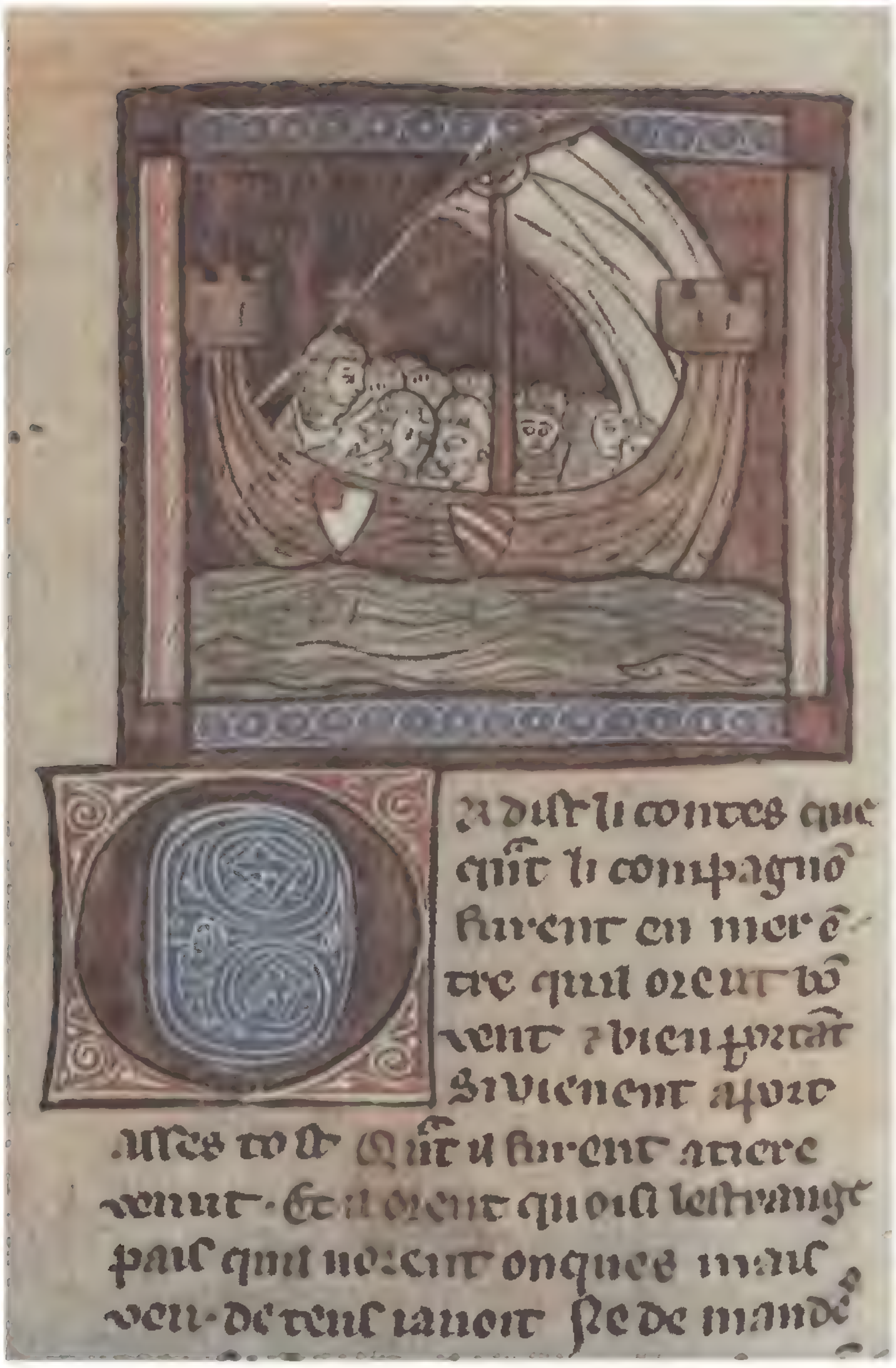
Корни многих литературных путешествий следует искать в мифологии и фольклоре, где странствие героя становится для него важнейшим испытанием.

Литературное путешествие многолико. Оно выступает и как особый жанр (например, «Одиссея» Гомера, древнерусские «хожения»), и как разновидность поэмы, очерка, романа («Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, «Путешествие в Арзрум» А. С. Пушкина, «Приключения Гекльберри Финна» М. Твена), и как составная часть произведения («Путешествие Онегина» в романе Пушкина). Чаще всего путешествие становится композиционной основой литературного произведения, так как дает автору полную свободу для развертывания и связи событий.

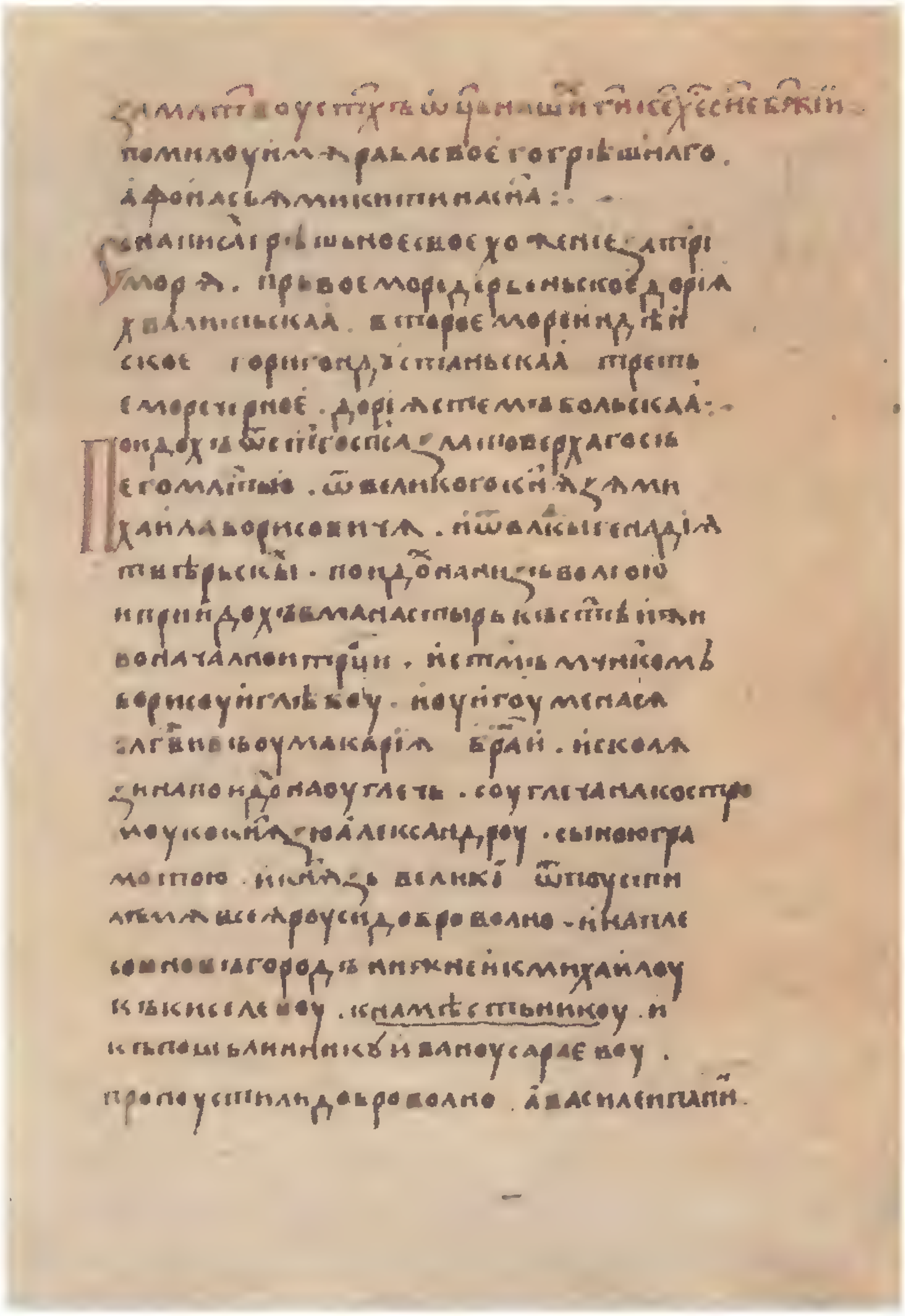
Одним из древнейших мифологических и фольклорных сюжетов является путешествие в царство мертвых: Орфей ищет там умершую Евридику, Иван-царевич — похищенную Василису Премудрую, в вавилонском эпосе Гильгамеш отправляется в подземный мир на поиски человеческого бессмертия, герой «Калевалы» Вяйнямейнен похищает в ином мире мельницу счастья и изобилия Сампо. В античной и средневековой литературе такое путешествие становится сюжетной и композиционной основой великих произведений — «Энеиды» Вергилия (I в. до н. э.) и «Божественной комедии» Данте (1307—1321). Плодотворной для литературы оказалась и фольклорная традиция веселого карнавального путешествия по преисподней, которое дается в четвертой книге знаменитого французского романа эпохи Возрождения «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле.

Важную роль в истории литературного путешествия сыграл перенос внимания читателя с внешнего плана на внутренний —

Переезд рыцарей через море. Миниатюра из рукописи «Роман о Ланселоте Озерном». Франция, конец XIII в.



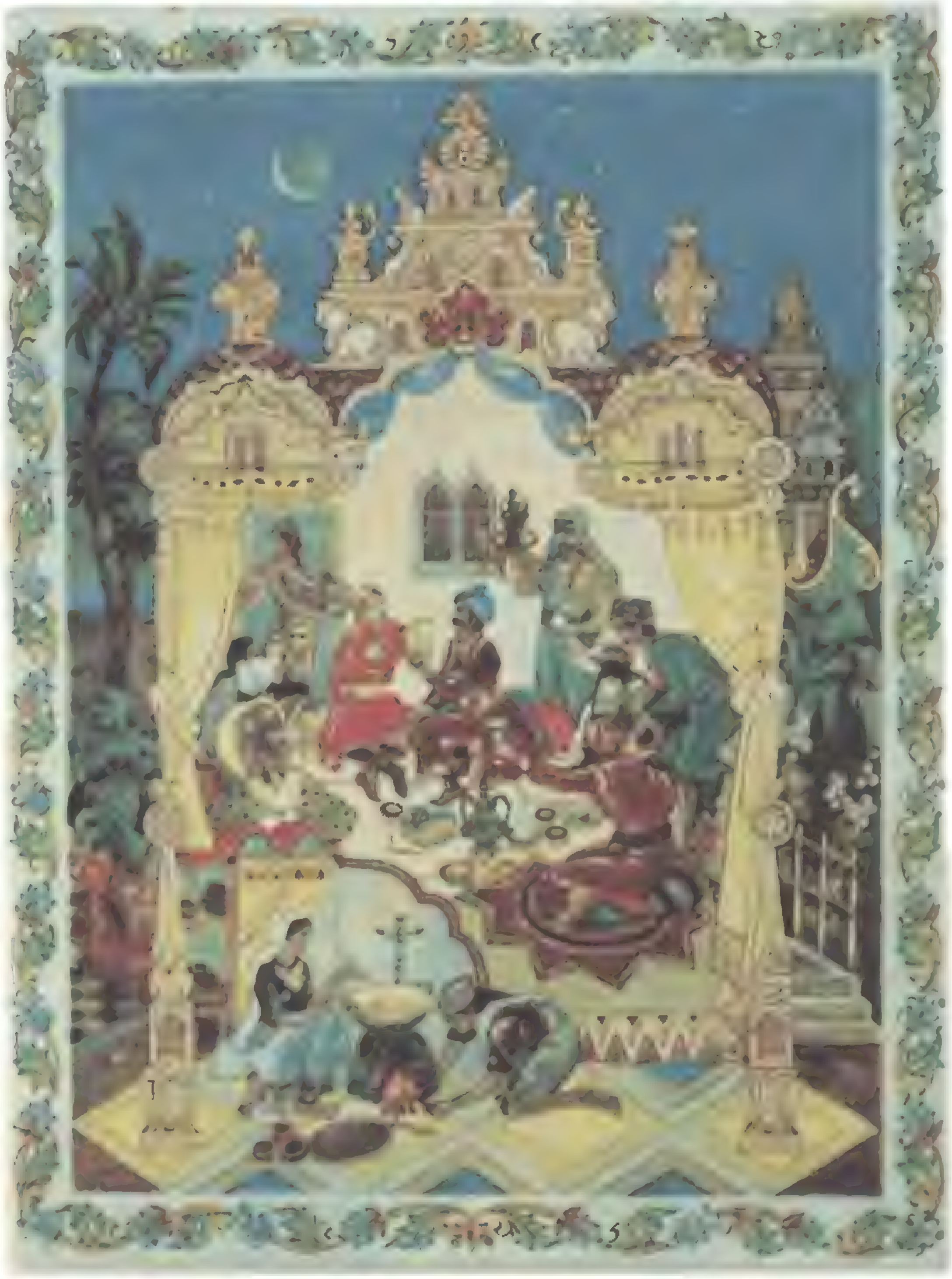
Страница из «Хожения за три моря» Афанасия Никитина.



на чувства и переживания путешествующего героя. У истоков этого поворота стоит «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» английского писателя XVIII в. Л. Стерна, вызвавшее к жизни целую литературу сентиментальных путешествий, для которых маршрут путешествия уже не имел существенного значения: странствовать можно было, не выходя из своей комнаты, волей воображения и при помощи географической карты. Сентиментальные путешествия в конце XVIII — начале XIX в. становятся объектом пародии, что свидетельствует о расцвете и популярности жанра: так, безымянное «Путешествие моего двоюродного братца в карманы» (1803) описывает содержимое карманов. Один остроумный человек насчитал в это время 506 поводов для странствий.

В русской литературе конца XVIII в. опыт сентиментального путешествия вошел в преображенном виде в «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина с их глубокими раздумьями о месте России в европейской истории и культуре. Он отразился и в выдающемся памятнике русской художественной публицистики — «Путешествии из Пе-

Иллюстрация Б. Немчинова к «Хожению за три моря».



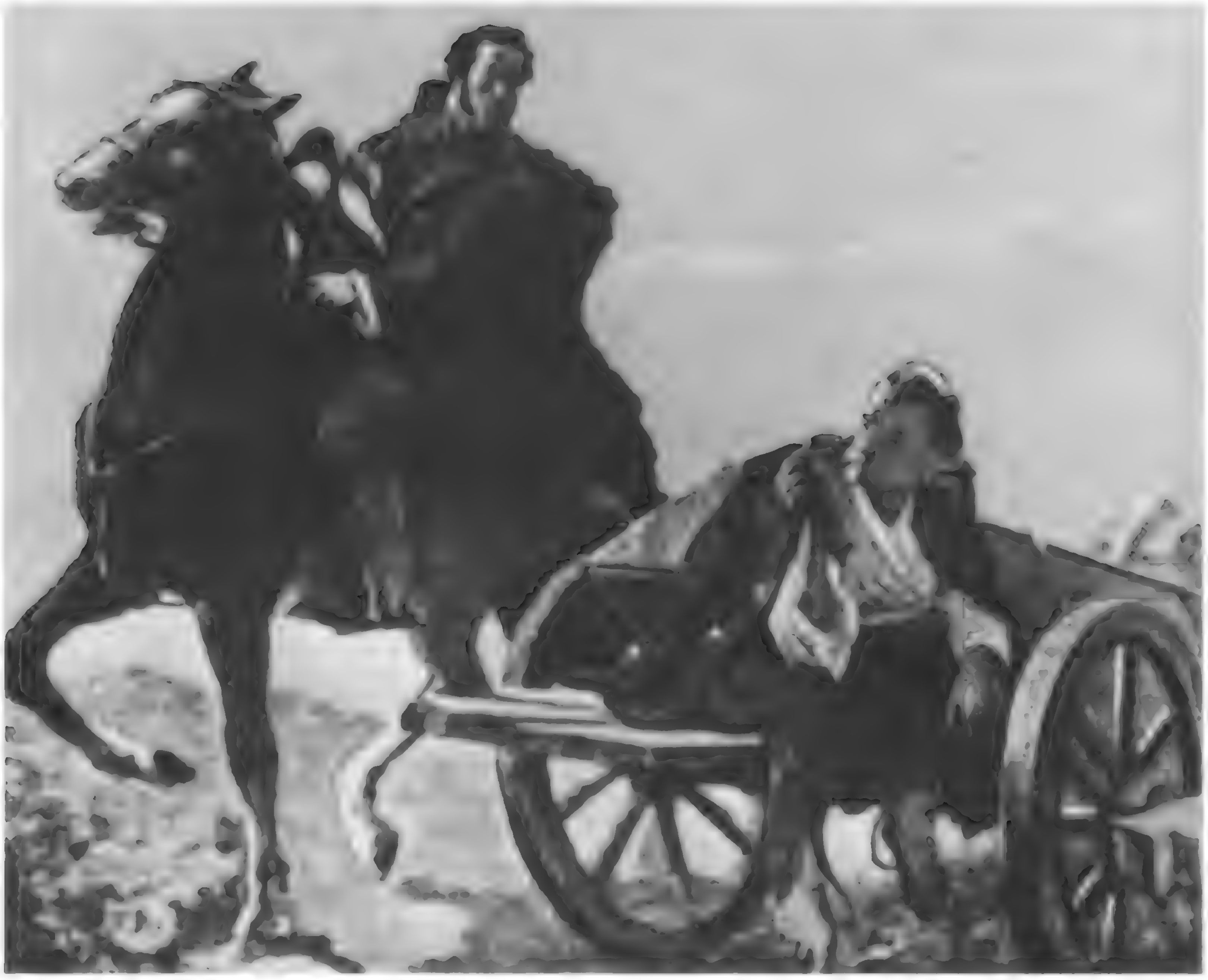


Иллюстрация П. Соколова-Скаля к «Путешествию в Арзрум» А. С. Пушкина.

тербурга в Москву» писателя-революционера А. Н. Радищева, нарисовавшего страшные картины российской действительности и открыто выступившего против самодержавия и крепостничества.

Писатели-романтики XIX в. культивируют форму лирического путешествия, тему «духовного скитания» романтического героя (характерный пример — «Паломничество Чайльд Гарольда» Дж. Байрона). Путешествие для романтиков с их культом свободы есть проявление простейшего из человеческих прав — права на передвижение в противоположность узничеству. Не случайно излюбленным мотивом романтической поэмы становится бегство из неволи («Братья разбойники» А. С. Пушкина, «Мцыри» М. Ю. Лермонтова).

Трудно переоценить место путешествия в истории становления и развития жанра романа. Мотив странствия становится организующей идеей романа, одним из ведущих способов испытания и раскрытия характера героя (от «Золотого осла» Апулея до «Плахи» Ч. Айтматова).

В психологическом романе путешествие воплощает идею духовного поиска, особенно важную для так называемого романа воспитания («Годы странствий Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте). Путешествие героя в романе имеет еще одно метафорическое значение — оно выступает как школа жизни. Странствия и испытания романного героя обычно воплощают сущность его жизненного пути, его судьбы («История Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга, перемещение героя из провинции в столицу в романах Стендаля и О. де Бальзака). Возможна и замена перемещения в пространстве путешествием во времени. Этот вид литературного путешествия наиболее активно разрабатывают писатели-фантасты («Машина времени» Г. Дж. Уэллса, «И грянул гром» Р. Брэдбери и др.).

Путешествие — вечно живое, незастывающее литературное явление. Почти каждое известное литературное путешествие рано или поздно становится объектом пародии. Рабле пародирует Данте, Сервантес — рыцарское путешествие, Стерн — путешествия писателей-просветителей, а «Странник» А. Ф. Вельтмана — сентиментальные путешествия. Литературный путешественник волен выбирать любой способ передвижения — от старого плота (Гек Финн) до пушечного ядра (барон Мюнхгаузен).

Сложилась характерная *метафора:* чтение — это путешествие. Читатель как бы странствует вместе с героем, проходит с ним школу жизни.

Путешествие — жанр, позволяющий включить в повествование *письмо* и *дневник,* сентиментальную повесть и автобиографию, любовную новеллу и нравоучительную проповедь, свободно чередуя их, как бы имитируя естественное, неорганизованное течение самой жизни. В этой свободе жанра, практически не знающей границ, заключена его притягательность для литературы древней и новой.

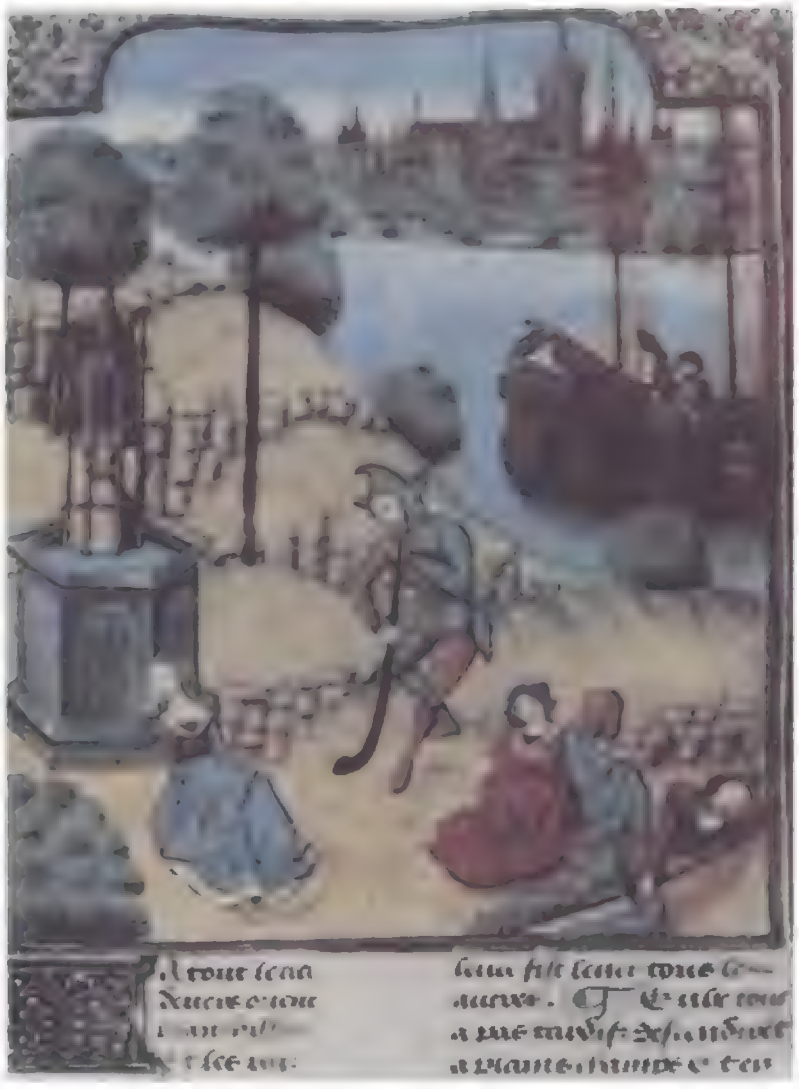
Р

РАССКАЗ

Рассказ — повествовательный, прозаический жанр с установкой на малый объем текста и на единство художественного события.

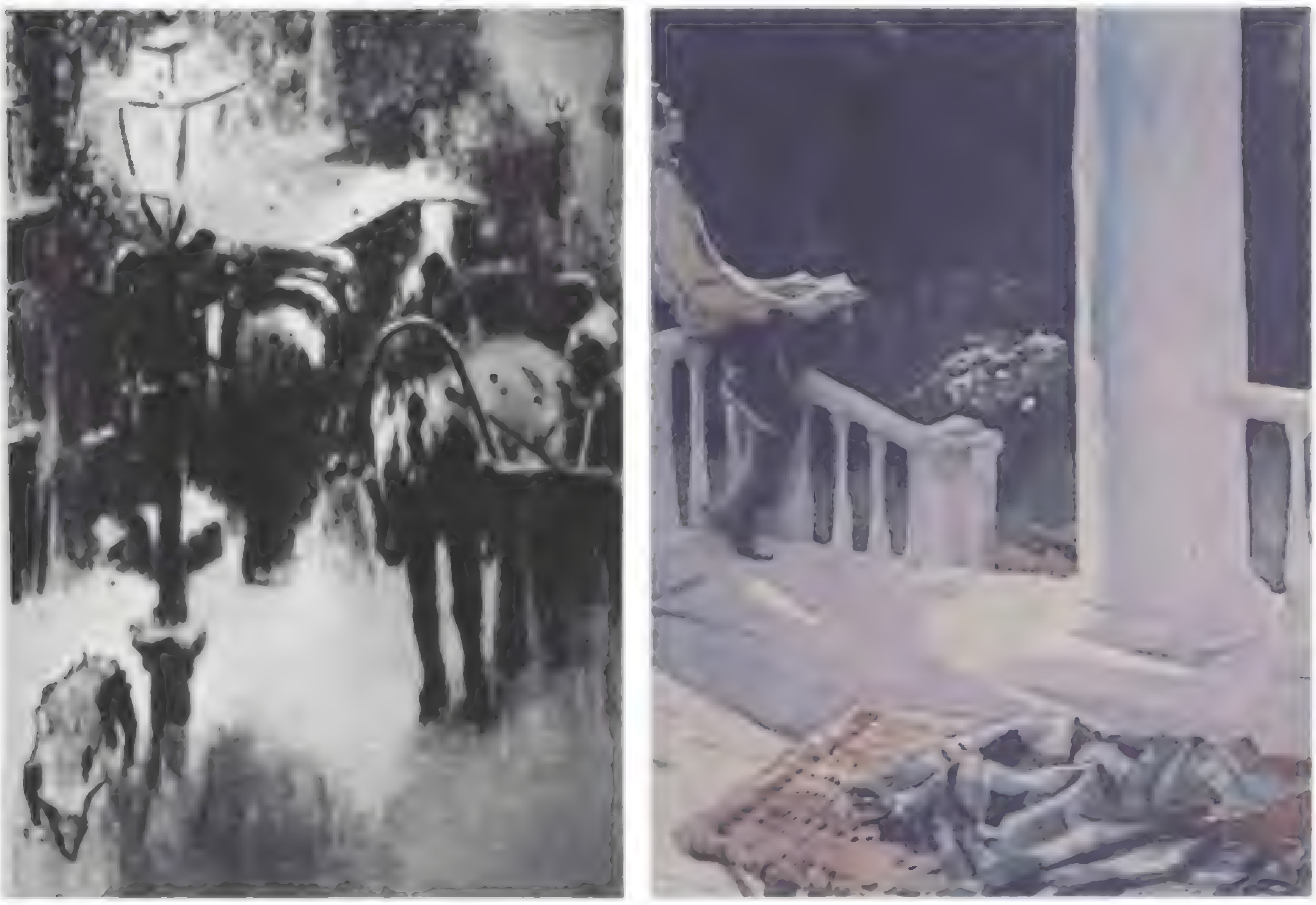
Эти признаки рассказа отличают его от *повести*. Дело не в количестве страниц (оно может колебаться в известных пределах), а в том, что автор рассказа стремится построить повествование кратчайшим способом. Возьмем, к примеру, рассказ А. П. Чехова «Ионыч»: фабульных событий здесь не меньше, чем, скажем, в повестях «Три года» или «Моя жизнь». А изложены они предельно компактно — с целью сосредоточить внимание читателя на едином художественном событии — духовном падении доктора Старцева. Единство события — это и единство мысли, которая за ним стоит. Рассказ требует прочтения «в один присест»: для правильного его восприятия необходимо еще и единство впечатления.

Жанр имеет две исторически сложившиеся разновидности: это рассказ (в более узком значении термина) и новелла. И. В. Гёте, например, специально написал произведение, озаглавленное просто «Новелла». И, по свидетельству И. П. Эккермана (автора книги «Разговор с Гёте»), признавался, что хотел дать образец именно новеллы («неслыханного происшествия») в отличие от рассказа. Граница между двумя разновидностями «малого жанра» подвижна, иные произведения сочетают в себе черты «рассказовые» и «новеллистические», но два противоположных полюса внутри жанра существуют, и представление о них помогает нам глубже и правильнее понимать конкретные рассказы.



Миниатюра к первой новелле пятого дня «Декамерона» Дж. Боккаччо. Манускрипт XV в.

Новелла отличается остротой конфликта, драматизмом сюжета, нередко завершается неожиданным финалом: таковы многие произведения Дж. Боккаччо и Ф. Саккетти в Италии, Маргариты Наваррской во Франции, романтиков Э. Т. А. Гофмана, Э. А. По, П. Мериме. Примечательно, что многие но-



Слева:
Иллюстрация Д. Кардовского к рассказу А. П. Чехова «Каштанка».
Справа:
Иллюстрация О. Верейского к рассказу И. А. Бунина «Митина любовь».

веллистические фабулы находили применение в драматургии. Так, У. Шекспир в трагедии «Отелло» воспользовался историей, рассказанной итальянским новеллистом Дж. Джиральди Чинтио, а сюжет «Ромео и Джульетты» был подсказан одной из новелл М. Банделло. У современного швейцарского писателя Ф. Дюрренматта есть новелла «Авария» и пьеса «Авария» — с одними и теми же героями и событиями.

Драматизм действия сочетается в новелле с драматизмом движения авторской мысли, острота конфликта — с наличием в произведении взаимоисключающих точек зрения на событие. Так, в новелле Гофмана «Песочный человек» сознательно стерта граница между реальными событиями и их преломлением в воображении героя. В новеллистических по природе произведениях А. С. Пушкина «Выстрел», «Станционный смотритель» на первый план выходит не внешний, а внутренний драматизм противоречий между личностями: Сильвио и графом, Самсоном Выриным и его дочерью Дуней.

Иначе развиваются и сюжет, и мысль в рассказе (в узком значении термина). Здесь через единство события рисуется сила вечных законов жизни. Например, в рассказе Чехова «Студент» вообще нет таких событий, которые можно было бы пересказать. Герой его в совершенно обыденной ситуации вдруг переживает сильнейшее ощущение связи времен, единства всех людей, бесконечности бытия, и это лирическое ощущение передается читателю.

Мир предстает перед нами и в драматических противоречиях, и в лирической целостности. Следовательно, новелла и рассказ два равноправных, взаимодополняющих способа изображения жизненных событий, две разновидности единого жанра.

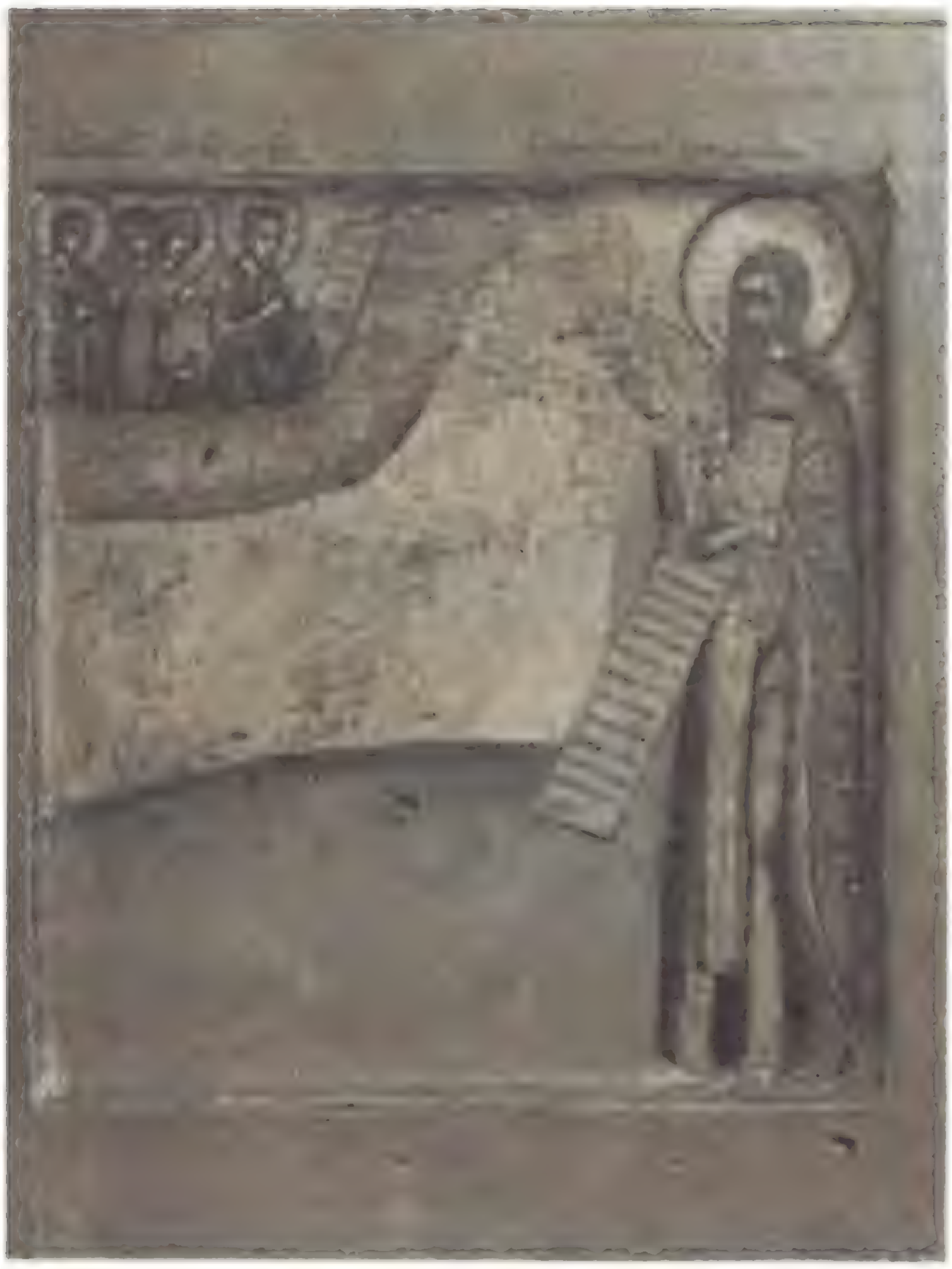
Иллюстрация Б. Басова к рассказу М. А. Шолохова «Судьба человека».

РАССКАЗЧИКА ОБРАЗ

Всякая книга кем-то рассказана. Это так очевидно, что мы почти никогда об этом не помним. А между тем тот, кто рассказывает, повествует, излагает, — всегда перед читателем. Он может вплотную подойти к автору, слиться с ним, а может полностью отделиться от него, стать совсем другим лицом.

Вероятно, вам приходилось слышать, как разные люди рассказывают одну и ту же историю. В этом случае история не только звучит по-разному, но в каждом новом пересказе обретает новый смысл. Фабула (см. *Сюжет и фабула)* сохраняется — обновляется тон. А рассказчик, повествователь — это носитель тона.

Русские писатели-классики раскрыли широкий спектр возможностей рассказчика: от «обрамляющего» условного рассказчика И. С. Тургенева до гримасничающих масок Н. В. Гоголя; от простодушного Петра Андреевича Гринева («Капитанская дочка») до нервного, захлебывающегося желчью «парадоксалиста» («Записки из подполья» Ф. М. Достоевского), от холода страстного печоринского «журнала» («Герой нашего времени») до эпического в своей простоте повествования Ивана Северьяныча Флягина («Очарованный странник» Н. С. Лескова). Рядом с этими виртуозами И. А. Гончаров, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов на первый взгляд кажутся совершенно равнодушными к проблеме рассказчика, но это ложное впечатление: у них тоже присутствует образ рассказчика, и это, быть может, еще более тонкие и сложные случаи. Дидактическое, наставническое начало Толстого и просветительское начало Чехова создают эффект прямого разговора с читателем. Кажется, что они, как во многих случаях и Тургенев, пренебрегают оттенками художественного смысла, возникающими от взаимодействия образа повествователя с образами героев произведения. Но они вовсе не пренебрегают, а пол-



Протопоп Аввакум. Икона XVII в.

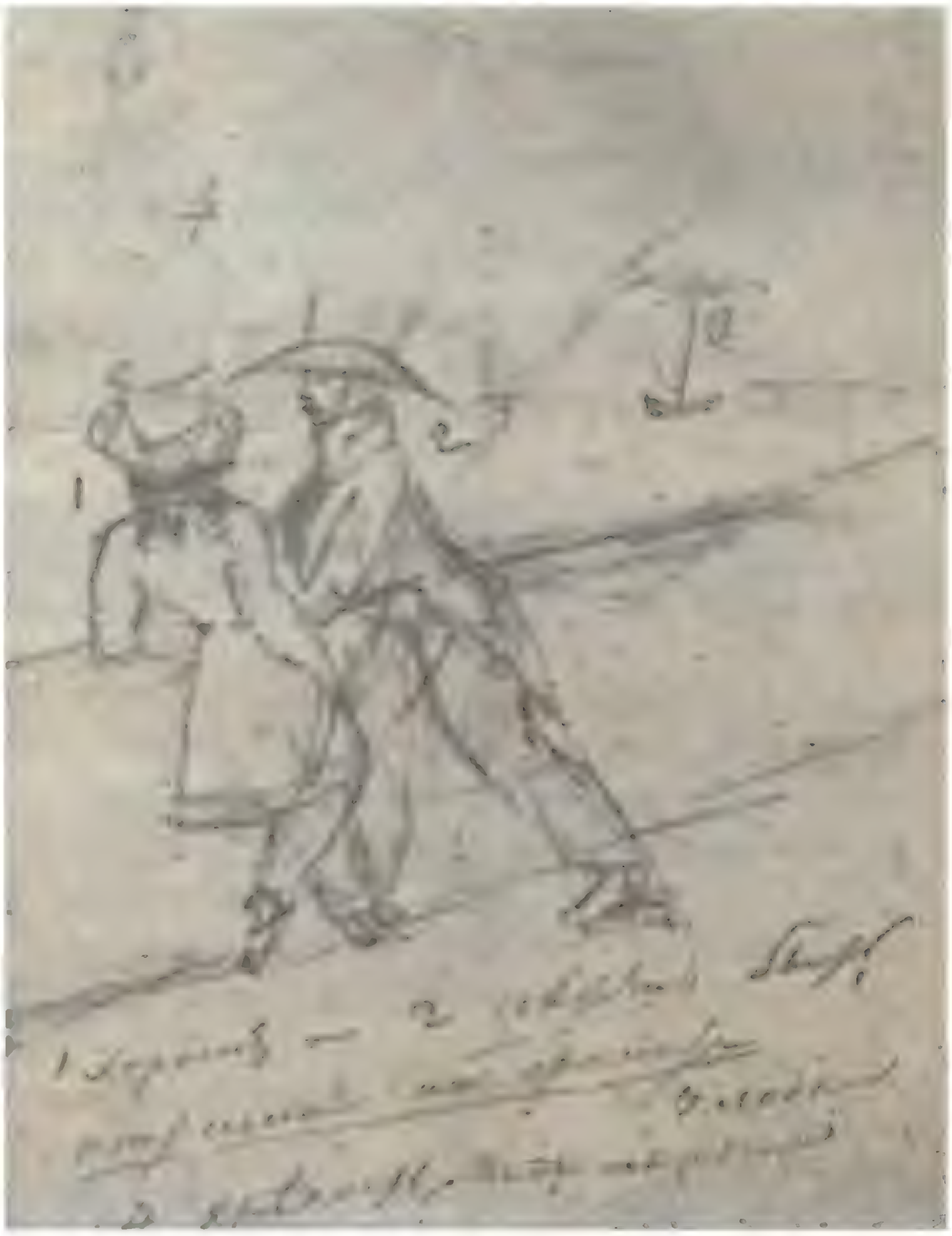


Рисунок А. С. Пушкина к роману «Евгений Онегин».

ностью вбирают, подчиняют эти оттенки, создавая таким образом многослойную, глубинную смысловую перспективу произведения. Яркий образ рассказчика встает перед читателями в трилогии Л. Н. Толстого: «Детство», «Отрочество», «Юность». Чехов же, будучи великим и тонким мастером «объективного» рассказа, оставил нам непревзойденные в своей классической ясности образцы повествования, доверенного рассказчику: «Скучную историю», «Ариадну», «Человека в футляре», «Дом с мезонином».

Выбор между рассказом от первого лица или от третьего — первый шаг любого писателя. Известно, что «Преступление и наказание» Достоевского сначала было начато как внутренний монолог Раскольникова и переход к рассказу от третьего лица придал повествованию новый смысл. Ведь не случайно у Достоевского повествователи — это не активно действующие персонажи сюжета, а, как правило, сторонние свидетели происходящего. Правда, каждому из главных героев хоть однажды да приходится выступать в роли рассказчика, своего рода автора вставных фабул, как правило, идеологически осмысленных и художественно завершенных. Вспомним хотя бы рассказы Мышкина о смертной казни и о бедной Мари, «Легенду о Великом Инквизиторе» Ивана Карамазова, сон Верси-

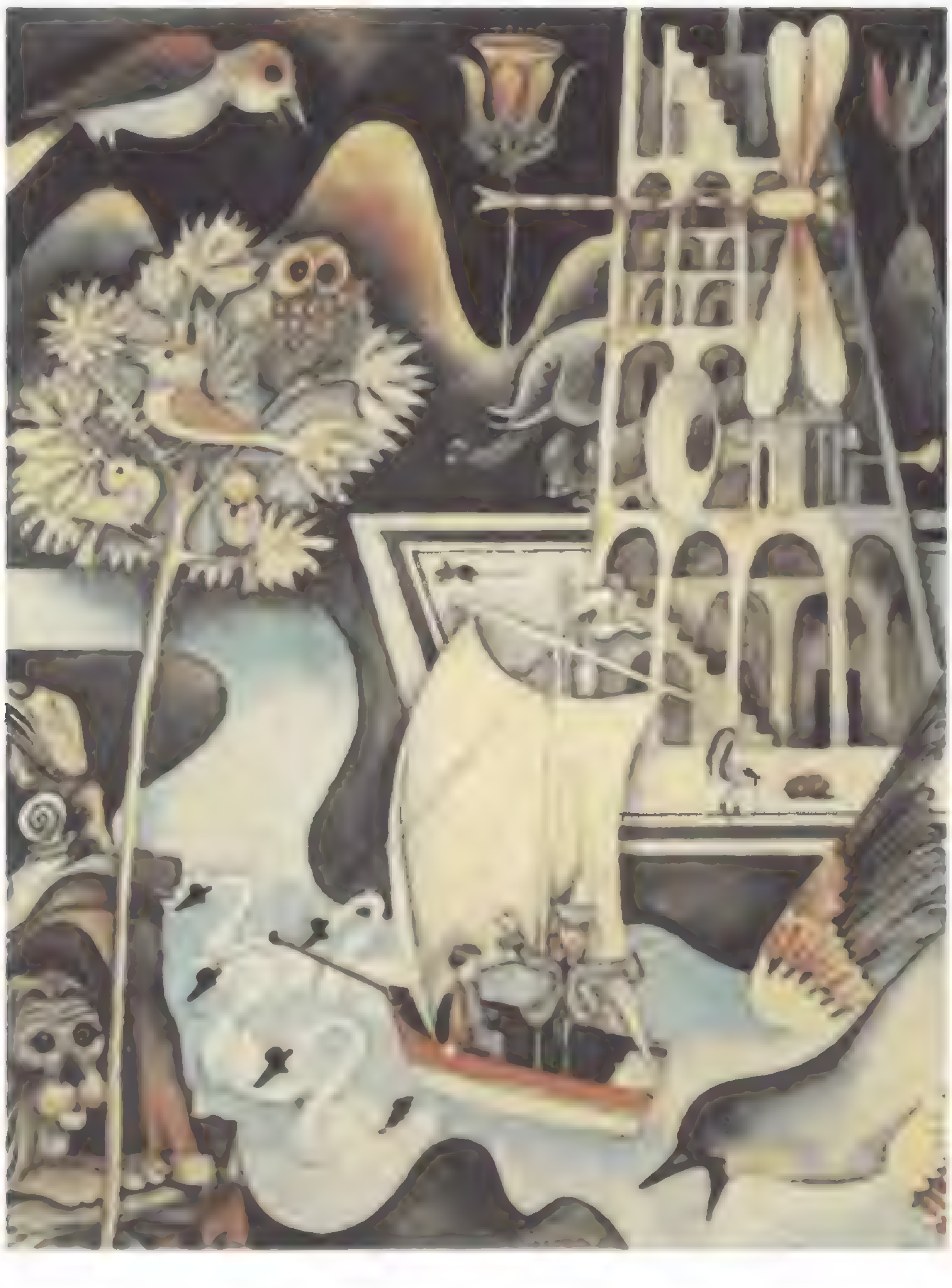


Иллюстрация В. Пивоварова к сказке Х. К. Андерсена «Оле-Лукойе».

лова о золотом веке... Но все же основную повествовательную нагрузку несет герой-рассказчик. Способы ввода повествователя многообразны (дневники, письма, мемуары, записки, сказ и т. д.).

Всякие «найденные» рукописи, письма, записки, дневники приближают к документальности, архивности, невыдуманности (мнимой, конечно), как воздух нужной писателю для создания впечатления достоверности, правдивости изображаемого и рассказываемого. Иногда бывает необходимо создать как раз обратное впечатление: таинственности, двусмысленности рассказываемого (этого добивается, например, Р. Л. Стивенсон во «Владетеле Балантрэ»). Иногда рассказчик простодушен, наивен и ему не совсем ясен смысл собственного рассказа. В результате вовлекается в процесс осмысления сам читатель. Он вынуждается творческой волей автора не к пассивному восприятию, но к активному соучастию в событии рассказывания. Часто этот способ используется в детективах.

Создание образа рассказчика сопряжено с применением таких стилевых форм, как сказ и стилизация, с использованием так называемой словесной маски (например, у Н. В. Гоголя — Рудый Панько в «Вечерах...», у М. Горького — старуха Изергиль в одноименном рассказе, у М. Ю. Лермонтова — Максим Максимыч, у М. М. Зощенко — безымянный рассказчик: «Аристократки», «Бани» и др.). Часто словесная маска находится в глубокой противоположности с истинным лицом автора, как у Зощенко, но тем сильнее художественный эффект. Совершенно недопустимо отождествлять реального автора с образами рассказчика, повествователя. При таком отождествлении пропадает эффект объемности, присущий настоящему искусству слова, произведение теряет глубину, сужается смысл, обедняется содержание рассказа.

Первый интереснейший опыт создания образа автора в русской литературе принадлежит А. С. Пушкину. В его романе «Евгений Онегин» образ автора почти равнозначен Онегину, Татьяне и Ленскому. Пушкин раздвигает границы литературы. Он учит свободе и необходимости переходов из реаль-

ВИКТОР БОРИСОВИЧ ШКЛОВСКИЙ
(1893—1984)

В 1914 г. В. Б. Шкловский, не окончивший университета петербургский студент, написал брошюру «Воскрешение слова». В ней, а также статьях 1916—1919 гг., изданных Обществом изучения поэтического языка (ОПОЯЗ), одним из основателей и бессменным председателем которого он был, Шкловский выдвинул ряд идей, сыгравших важную роль в современной науке о литературе.

Литературоведение рубежа XIX и XX вв. рассматривало литературу как историю общественной мысли или как «психологию творчества». Шкловский гораздо более отчетливо, чем кто-либо до него, сформулировал положение о том, что художественную форму надо изучать самостоятельно, что она имеет собственные законы. Один из первых — ощутимость слова. В обычном (практическом) языке мы не обращаем внимания на то, как выражена мысль, в поэтическом языке обращаем внимание прежде всего именно на это. Для того чтобы читатель обратил внимание на описываемое, писатель изображает его как впервые увиденное, необычное, странное. Шкловский назвал этот художественный принцип остранением. Но постепенно слова, приемы становятся привычными, стираются, перестают восприниматься свежо. Тогда — по контрасту — возникают новые приемы. Так как это происходит и с языком, и с сюжетом, и с героем, то возникает мысль о «связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля». Это был первый подход к очень плодотворной научной идее изоморфизма: одинаковый художественный эффект возникает на самых разных уровнях произведения.

Столь же плодотворным оказалось предложенное Шкловским разделение фабулы и сюжета. Если события произведения пересказать «по порядку», это фабула. Но автор часто для своих целей располагает их иначе, начиная «с конца», «с середины», — это уже сюжет. Сюжет — способ, метод анализа действительности. Об этом Шкловский писал в своих книгах «Художественная проза. Размышления и разборы» (1959), «Тетива. О несходстве сходного» (1970), «Энергия заблуждения. Книга о сюжете» (1981).

Свои идеи Шкловский формулировал резко и категорично. Это вызывало споры. Но время показало ценность именно таких резких и отчетливых формулировок.

ной жизни в искусство. Иначе говоря, создавая образ автора, Пушкин закладывал основы реализма в русской литературе. Он демонстрирует (и опять в нашей литературе впервые) многообразие способов авторского существования в пределах произведения и возможности, вытекающие из этого многообразия. Это его открытие, как и множество других, было усвоено, понято, развито и обогащено последующей литературой.

РЕАЛИЗМ

Реализм (от позднелат. reális — вещественный) — художественный метод в искусстве и литературе. История реализма в мировой литературе необычайно богата. Само представление о нем менялось на разных этапах художественного развития, отражая настойчивое стремление художников к правдивому изображению действительности.

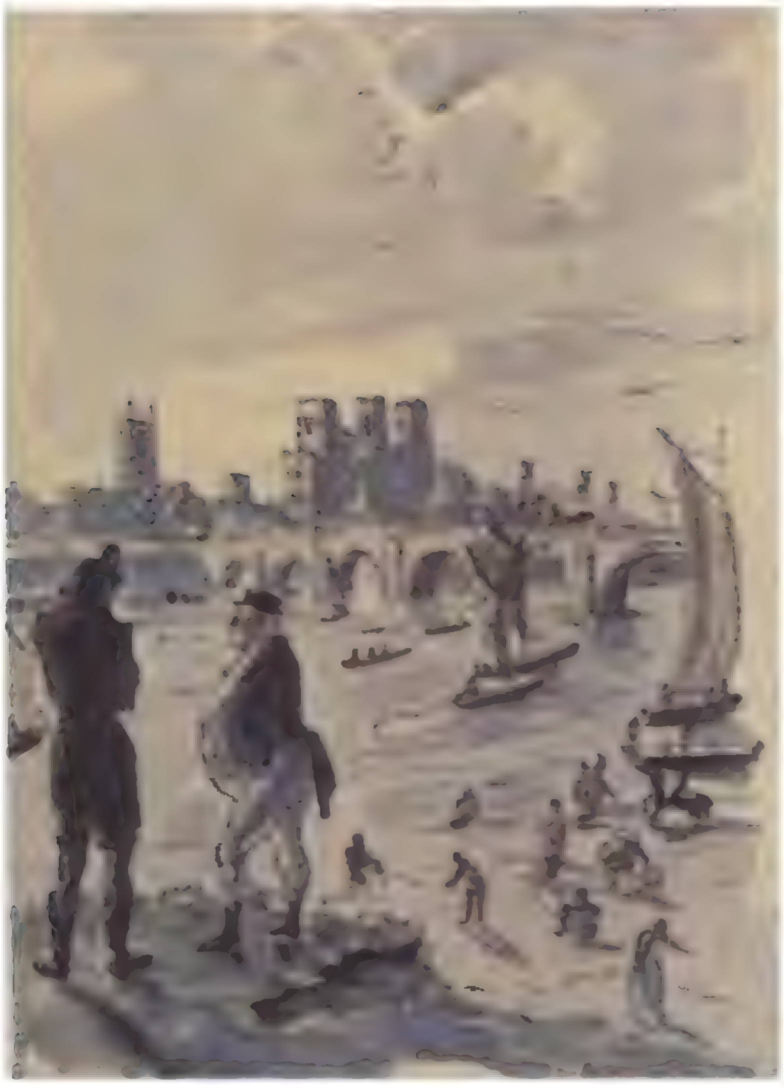
Однако понятие правды, истины — одно из наиболее трудных в эстетике. Так, например, теоретик французского классицизма Н. Буало призывал руководствоваться истиной, «подражать природе». Но и ярый противник классицизма романтик В. Гюго убеждал «советоваться только с природой, истиной и своим вдохновением, которое также есть истина и природа». Таким образом, оба защищали «истину» и «природу».

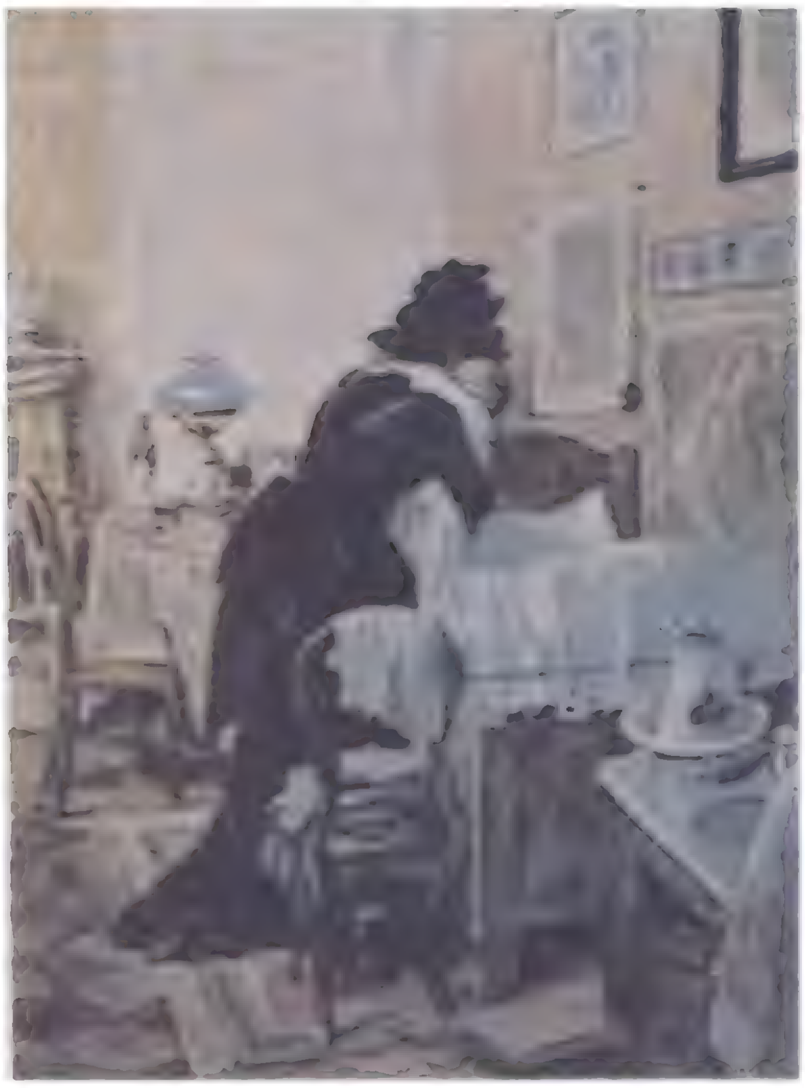
Определение Ф. Энгельса «...реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 37. С. 35) непосредственно относится к литературе XIX в. и имеет в виду конкретно-исторический метод, который мы теперь называем методом критического реализма. Вместе с тем оно является важным ориентиром при общей характеристике реализма как метода. Главное здесь в том, что в центре внимания реализма находятся не просто факты, события, люди и вещи, а те закономерности, которые действуют в жизни. При этом, изображая эти закономерности, реализм не отрывается от реальной почвы, с наибольшей полнотой отбирает присущие жизни черты и тем самым обогащает читателя знанием жизни, выполняет познавательные задачи. Как отмечал К. Маркс, английские реалисты XIX в. Ч. Диккенс, У. Теккерей и другие открыли миру «...больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые...» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 10. С. 648).

Отбор явлений жизни, их оценка, умение представить их как важные, характерные, типические — все это связано с углом зрения художника на жизнь, а это, в свою очередь, зависит от его мировоззрения, от умения уловить передовые движения эпохи. Стремление к объективности нередко заставляет художника изображать реальную расстановку сил в обществе даже вопреки собственным политическим убеждениям.

Конкретные особенности реализма зависят от тех исторических условий, в которых развивается искусство. Национально-исторические обстоятельства определяют и неравномерность развития реализма в разных странах.

Реализм не есть нечто раз навсегда данное и неизменное. В истории мировой литературы можно наметить несколько основных типов его развития.





Слева:
Иллюстрация В. Милашевского к роману Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба».
Справа:
Иллюстрация О. Верейского к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

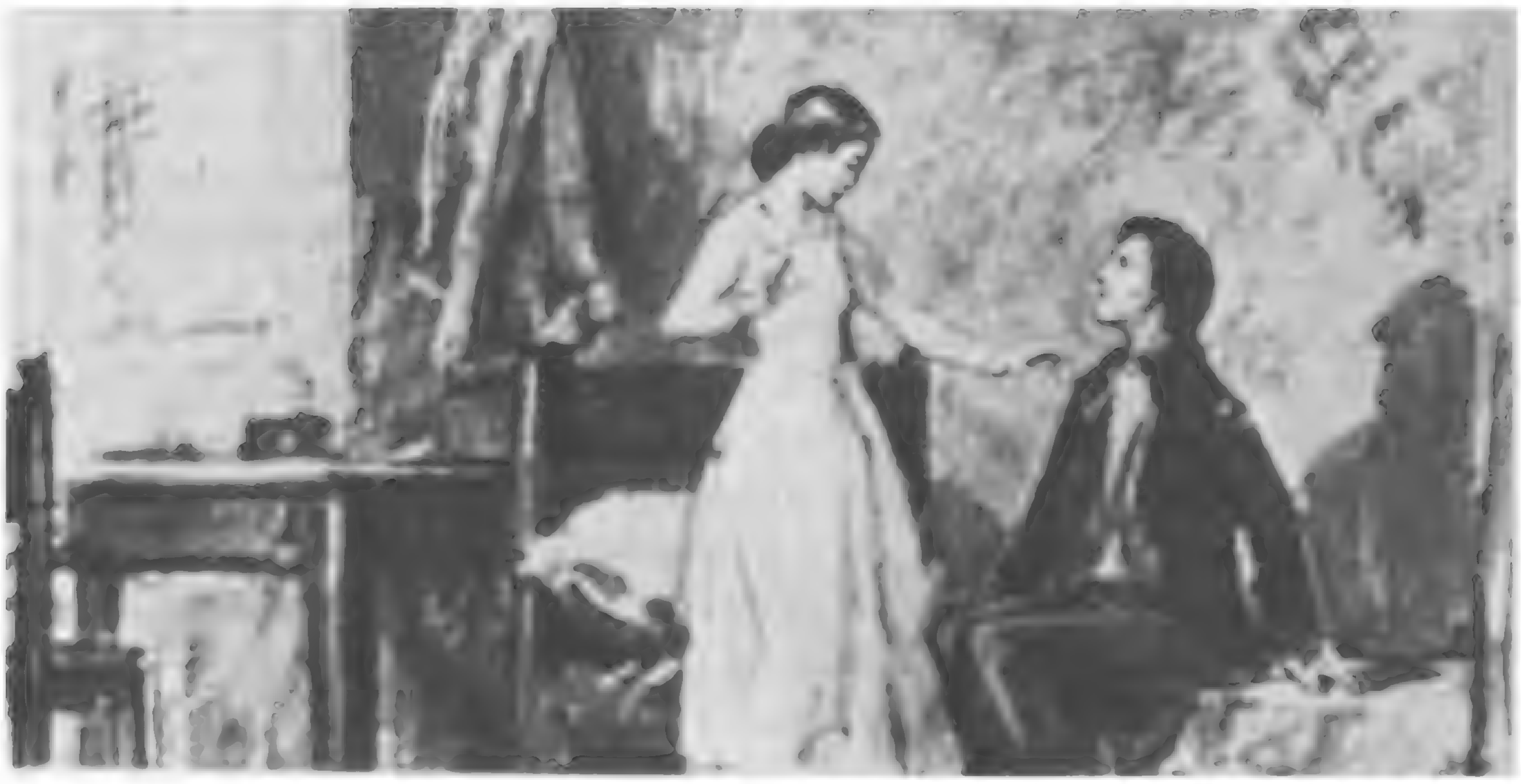
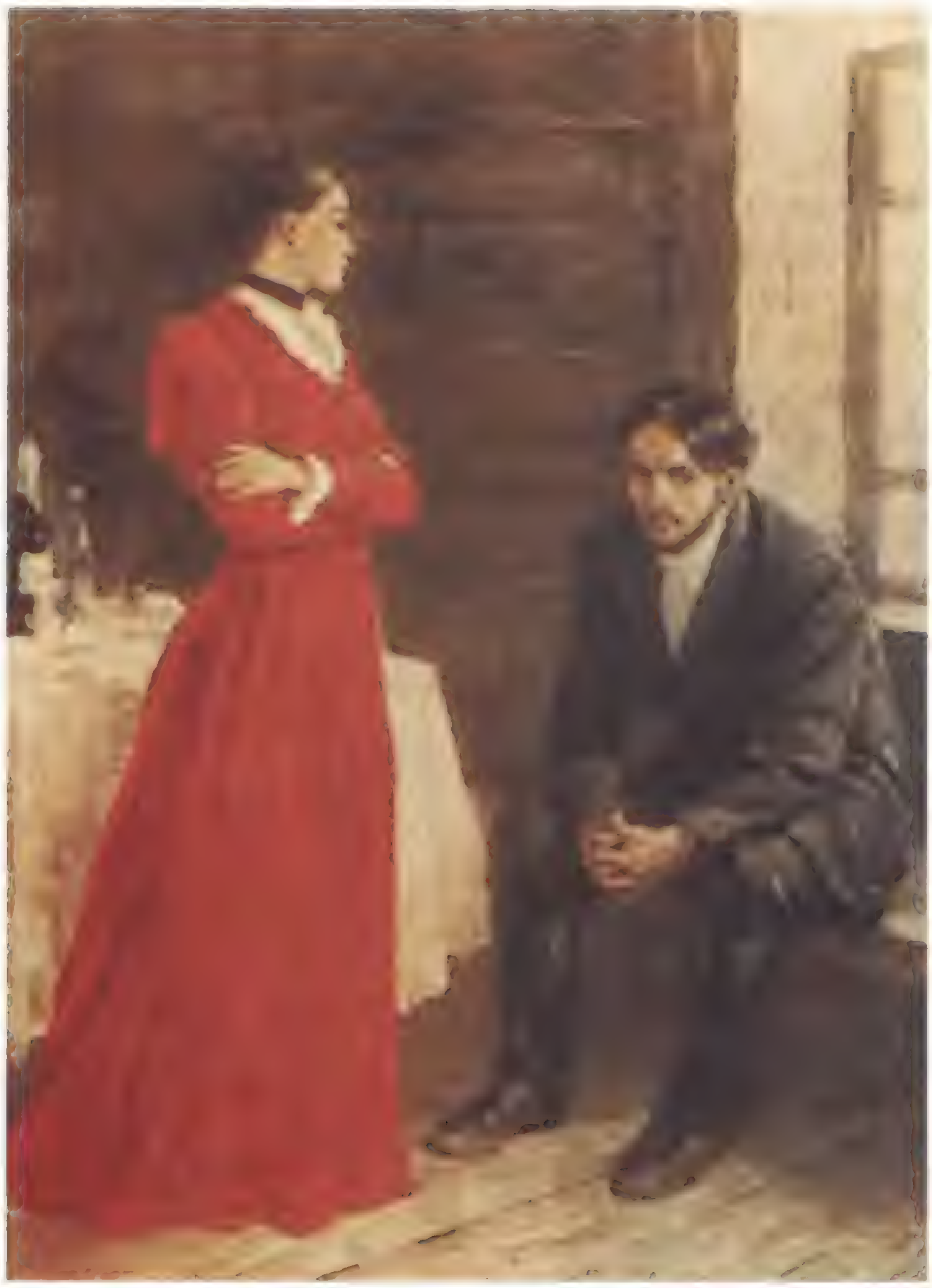


Иллюстрация Д. Шмаринова к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

В науке нет единого мнения о начальном периоде реализма. Многие искусствоведы относят его к весьма отдаленным эпохам: говорят о реализме наскальных рисунков первобытных людей, о реализме античной скульптуры. В истории мировой литературы обнаруживаются многие черты реализма в произведениях древнего мира и раннего средневековья (в народном эпосе, например, в русских былинах, в летописях). Однако формирование реализма как художественной системы в европейских литературах принято связывать с эпохой Ренессанса (Возрождения), которую Ф. Энгельс рассматривал как «величайший прогрессивный переворот». Новое понимание жизни человеком, отвергающим церковную проповедь рабской покорности, нашло отражение в лирике Ф. Петрарки, романах Ф. Рабле и М. Сервантеса, в трагедиях и комедиях У. Шекспира. После того как средневековые церковники веками проповедовали, что человек — это «сосуд греха», и призывали к смирению, литература и искусство Возрождения прославили человека как высшее создание природы, стремясь раскрыть красоту его физического облика и богатство души и ума. Для реализма Возрождения характерна масштабность образов (Дон Кихот, Гамлет, король Лир), поэтизация человеческой личности, способности ее к большому чувству (как в «Ромео и Джульетте») и одновременно высокий накал трагического конфликта, когда изображается столкновение личности с противостоящими ей косными силами.

Иллюстрация В. Серова к повести М. Горького «Фома Гордеев».



Следующий этап в развитии реализма — просветительский (см. *Просвещение*), когда литература становится (на Западе) орудием непосредственной подготовки буржуазно-демократической революции. Среди просветителей были сторонники классицизма, на их творчество оказывали влияние и другие методы и стили. Но в XVIII в. складывается (в Европе) и так называемый просветительский реализм, теоретиками которого были Д. Дидро во Франции и Г. Лессинг в Германии. Мировое значение приобрел английский реалистический роман, основоположником которого явился Д. Дефо, автор «Робинзона Крузо» (1719). В литературе Просвещения выступил демократический герой (Фигаро в трилогии П. Бомарше, Луиза Миллер в трагедии «Коварство и любовь» И. Ф. Шиллера, образы крестьян у А. Н. Радищева). Просветители все явления общественной жизни и поступки людей оценивали как разумные или неразумные (а неразумное они видели прежде всего во всех старых феодальных порядках и обычаях). Из этого они исходили и в изображении человеческого характера; их положительные герои — это прежде всего воплощение разума, отрицательные — отступление от нормы, порождение неразумия, варварства прежних времен.

Реализм Просвещения часто допускал условность. Так, обстоятельства в романе и драме не обязательно были типичными. Они могли быть условными, как в эксперименте: «Допустим, что человек оказался на необитаемом острове...». При этом Дефо рисует поведение Робинзона не таким, каким оно могло быть на самом деле (прототип его героя одичал, даже утратил членораздельную речь), а таким, каким он хочет представить человека, во всеоружии его физических и умственных сил, как героя, победителя сил природы. Так же условен и Фауст у И. В. Гёте, показанный в борьбе за утверждение высоких идеалов. Черты известной условности отличают и комедию Д. И. Фонвизина «Недоросль».

Новый тип реализма складывается в XIX в. Это критический реализм. Он существенно отличается и от ренессансного, и от просветительского. Расцвет его на Западе связан с именами Стендаля и О. Бальзака во Франции, Ч. Диккенса, У. Теккерея в Англии, в России — А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова.

Критический реализм по-новому изображает отношение человека и окружающей среды. Человеческий характер раскрывается в органической связи с социальными обстоятельствами. Предметом глубокого социального анализа стал внутренний мир человека, критический реализм поэтому одновременно становится психологическим. В подготовке этого качества реализма большую роль сыграл романтизм, стремившийся проникнуть в тайны человеческого «я».

Углубление познания жизни и усложнение картины мира в критическом реализме XIX в. не означают, однако, некоего абсолютного превосходства над предыдущими этапами, ибо развитие искусства отмечено не только завоеваниями, но и утратами.

ВАЛЕРЬЯН ФЕДОРОВИЧ ПЕРЕВЕРЗЕВ
(1882—1968)

Работы В. Ф. Переверзева сыграли значительную роль в становлении и развитии марксистско-ленинской науки о литературе. Участник революционного движения, он был исключен из Харьковского университета, находился в ссылке и заключении. В тюрьме им была написана монография «Творчество Достоевского». В 1914 г. он опубликовал книгу «Творчество Гоголя». После Великой Октябрьской социалистической революции Переверзев занимался научной и педагогической деятельностью, был членом Коммунистической академии и профессором Московского университета.

Основные труды ученого посвящены классикам русской литературы. Много внимания Переверзев уделял проблемам методологии литературоведения, активно выступал в печати, был одним из редакторов «Литературной энциклопедии» (1929—1930). Труды Переверзева и его единомышленников в конце 20-х —начале 30-х гг. вызвали широкую дискуссию и критику. Однако, несмотря на отдельные ошибки, связанные с методологией вульгарного социологизма, книги Переверзева, его многочисленные статьи (в частности, «К вопросу о монистическом понимании творчества Гончарова», «Проблемы марксистского литературоведения» и др.) оказали и определенное положительное воздействие на науку о литературе, на утверждение ее основополагающих принципов, так как противостояли идеализму, субъективизму и формализму, попыткам внесоциальной трактовки литературы.

Большой заслугой ученого явилось выдвижение и обоснование историко-социологического аспекта исследования русской литературы. В своих работах Переверзев говорит о художественном произведении как о системе образов. Он стремится объяснить все стороны произведения — жанр, стиль, сюжет, композицию — своеобразием воссозданных писателем социальных характеров.

В последние годы жизни Переверзев занимался изучением древнерусской литературы. Ей посвящена вышедшая в 1971 г. книга «Литература Древней Руси». К столетию со дня рождения ученого была переиздана книга «У истоков русского реалистического романа» (первое издание — 1937 г.). В 1982 г. в издательстве «Советский писатель» вышло самое полное собрание трудов Переверзева — книга «Гоголь. Достоевский. Исследования».

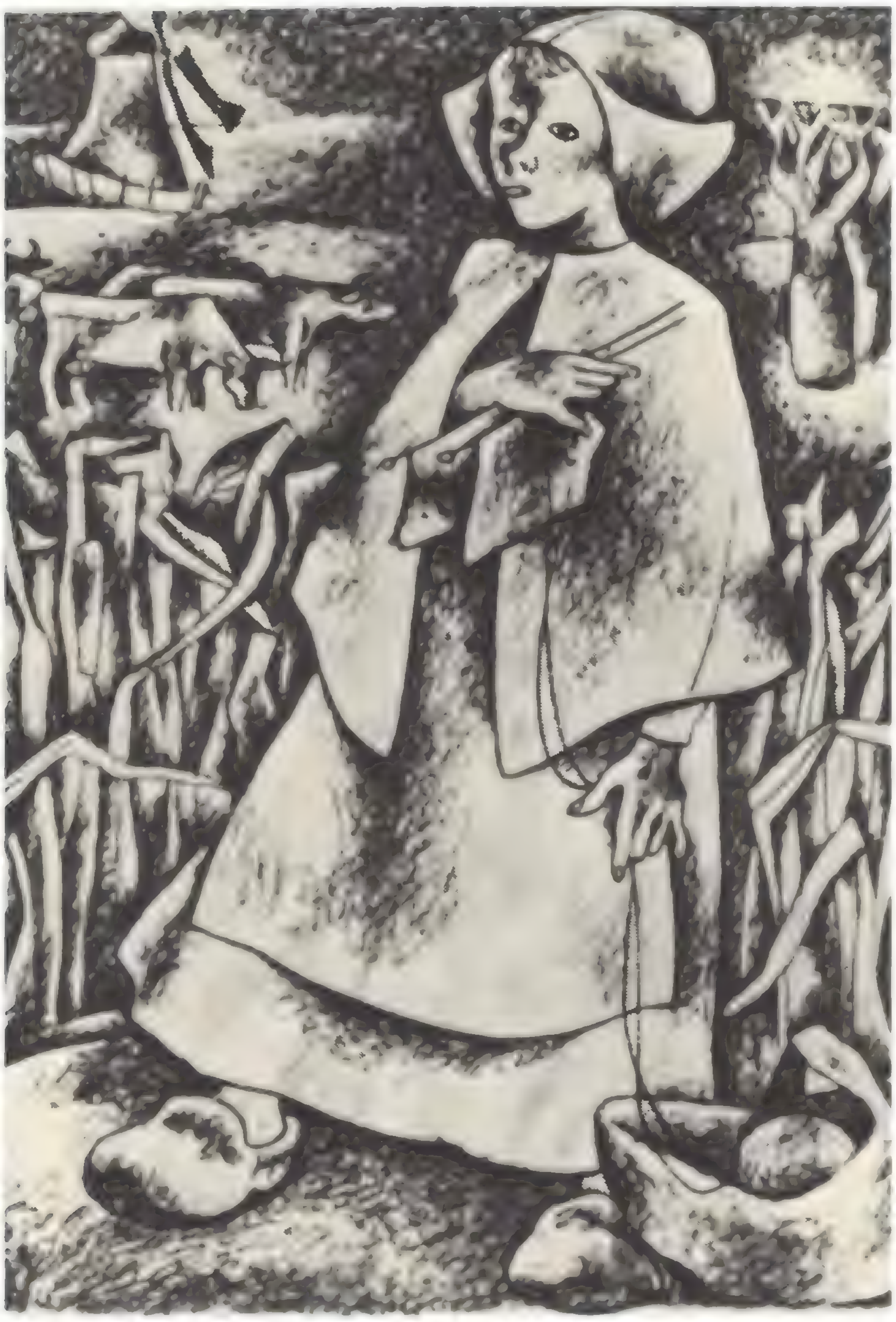
Утрачена была масштабность образов эпохи Возрождения. Неповторимым оставался пафос утверждения, свойственный просветителям, их оптимистическая вера в победу добра над злом.

Подъем рабочего движения в странах Запада, формирование в 40-х гг. XIX в. марксизма не только оказывают влияние на литературу критического реализма, но и вызывают к жизни первые художественные опыты изображения действительности с позиций революционного пролетариата. В реализме таких писателей, как Г. Веерт, У. Моррис, автор «Интернационала» Э. Потье, намечаются новые черты, предвосхищающие художественные открытия *социалистического реализма*.

В России XIX век является периодом исключительного по силе и размаху развития реализма. Во второй половине века художественные завоевания реализма, выводя русскую литературу на международную арену, завоевывают ей мировое признание.

Богатство и многообразие русского реализма XIX в. позволяют говорить о разных его формах.

Иллюстрация Б. Заборова к роману М. Андерсена-Нексе «Дитте — дитя человеческое».



Формирование его связано с именем А. С. Пушкина, который вывел русскую литературу на широкий путь изображения «судьбы народной, судьбы человеческой». В условиях ускоренного развития русской культуры Пушкин как бы наверстывает ее прежнее отставание, прокладывая новые пути почти во всех жанрах и своей универсальностью и своим оптимизмом оказываясь сродни титанам Возрождения. В творчестве Пушкина закладываются основы критического реализма, развитого в творчестве Н. В. Гоголя и за ним в так называемой натуральной школе.

Выступление в 60-е гг. революционных демократов во главе с Н. Г. Чернышевским придает новые черты русскому критическому реализму (революционный характер критики, образы новых людей).

Особое место в истории русского реализма принадлежит Л. Н. Толстому и Ф. М. Достоевскому. Именно благодаря им русский реалистический роман приобрел мировое значение. Их психологическое мастерство, проникновение в «диалектику души» открывали путь художественным исканиям писателей XX в. Реализм в XX в. во всем мире несет на себе отпечаток эстетических открытий Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.

Нарастание русского освободительного движения, которое к концу века переносит с Запада в Россию центр мировой революционной борьбы, приводит к тому, что творчество великих русских реалистов становится, как сказал В. И. Ленин о Л. Н. Толстом, «зеркалом русской революции» по своему объективному историческому содержанию, при всех различиях их идейных позиций.

Творческий размах русского социального реализма сказывается в жанровом богатстве, особенно в области романа: философско-исторического (Л. Н. Толстой), революционно-публицистического (Н. Г. Чернышевский), бытового (И. А. Гончаров), сатирического (М. Е. Салтыков-Щедрин), психологического (Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой). К концу века новатором в жанре реалистического рассказа и своеобразной «лирической драмы» выступает А. П. Чехов.

Важно подчеркнуть, что русский реализм XIX в. не развивался изолированно от мирового историко-литературного процесса. Это было началом эпохи, когда, по словам К. Маркса и Ф. Энгельса, «плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 4. С. 428).

Ф. М. Достоевский отмечал как одну из особенностей русской литературы ее «способность к всемирности, всечеловечности, всеотклику». Здесь речь идет не столько о западных влияниях, сколько об органическом развитии в русле европейской культуры ее многовековых традиций.

В начале XX в. появление пьес М. Горького «Мещане», «На дне» и в особенности романа «Мать» (а на Западе — романа М. Андерсен-Нексё «Пелле-завоеватель») свидетельствует о формировании социалистического реализма. В 20-х гг. крупными успехами заявляет о себе советская литература, а в начале 30-х гг. во многих капиталистических странах возникает литература революционного пролетариата. Литература социалистического реализма становится важным фактором мирового литературного развития. При этом следует отметить, что советская литература в целом сохраняет больше связей с художественным опытом XIX в., чем литература на Западе (в том числе и социалистическая).

Начало всеобщего кризиса капитализма, две мировые войны, ускорение революционного процесса во всем мире под влиянием Великой Октябрьской социалистической революции и существования Советского Союза, а после 1945 г. образование мировой системы социализма — все это сказалось на судьбах реализма.

Критический реализм, продолжавший развиваться в русской литературе до Октября (И. А. Бунин, А. И. Куприн) и на Западе, в XX в. получил дальнейшее развитие, при этом претерпев существенные изменения. В критическом реализме XX в. на Западе более свободно усваиваются и перекрещиваются самые различные влияния, в том числе некоторые черты нереалистических течений XX в. (символизма, импрессионизма, экспрессионизма), что, конечно, не исключает борьбы реалистов против нереалистической эстетики.

Примерно с 20-х гг. в литературах Запада сказывается тенденция к углубленному психологизму, передаче «потока сознания». Возникает так называемый интеллектуальный роман Т. Манна; приобретает особое значе-

ЛЕГОК ЛИ ТРУД ПИСАТЕЛЯ?

Какой ценой дается писателю его труд, когда он поставил перед собой высокие цели, можно судить по письмам Г. Флобера Луизе Коле во время работы над «Госпожой Бовари», продолжавшейся более четырех лет, с сентября 1851 по апрель 1856 г.

3 апреля 1852 г.: «Устал так, словно горы ворочал. Временами хочется плакать. Чтобы писать, нужна сила сверхчеловеческая, а я всего лишь человек. Порой мне кажется, что мне понадобится полгода, чтобы отоспаться(...) Двадцать страниц за целый месяц при ежедневных трудах по меньшей мере по семь часов!»

24 апреля 1852 г.: «Временами, когда чувствую себя опустошенным, когда слова не даются, когда, настрочив стопку сплошь исписанных страниц, обнаруживаю, что нет ни одной готовой фразы, я падаю на диван и лежу отупевший, утопая в болоте тоски».

19 июня 1852 г.: «Бовари» меня убивает. За целую неделю написал три страницы, да и от тех не в восторге. Невероятно трудно достичь связности мыслей и чтобы они естественно вытекали одна из другой».

22 июля 1852 г.: «Какая подлая штука — проза! Никак не закончишь, всегда остается что переделывать. И, однако мне кажется, что ей можно придать насыщенность стиха. Хорошая фраза в прозе должна быть как хороший стих — ее нельзя изменить, она столь же ритмична, столь же звучна. По крайней мере к этому я стремлюсь...»

8 октября 1852 г.: «...времени уходит без счета, иногда пишу целые страницы, которые потом целиком безжалостно убираю, чтобы не мешали действию. Для нынешнего пассажа мне, сочиняя его, необходимо охватывать одним взглядом по меньшей мере сорок других».

26—27 мая 1853 г.: «Я почти все перечитал. Начало придется переписать или по меньшей мере сильно исправить. Вяло, много повторений. Я долго искал *манеру,* которую в дальнейшем все же нашел(...) О тяжести ноши можно судить по проступающим каплям пота».

1 июня 1853 г.: «...вот уже три дня мучаюсь над двумя исправлениями, которые никак не даются. Весь понедельник и весь вторник ушли на поиски двух строчек!»

28—29 июня 1853 г.: «Я измучен, мозг в черепе у меня так и пульсирует. С десяти часов вечера вчерашнего дня и вплоть до этого часа я переписал семьдесят семь страниц подряд, и получилось всего пятьдесят три».

17—18 октября 1853 г.: «Эта книга(...) так меня мучает(...) что временами я от нее *физически* болен. Вот уже три недели часто бывает такая дурнота, что едва не теряю сознание...»

ние подтекст, например, у Э. Хемингуэя. Эта сосредоточенность на личности и ее духовном мире в критическом реализме Запада существенно ослабляет его эпическую широту. Эпическая масштабность в XX в. составляет заслугу писателей социалистического реализма («Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Н. Толстого, «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс).

В отличие от реалистов XIX в. писатели XX в. чаще прибегают к фантастике (А. Франс, К. Чапек), к условности (например, Б. Брехт), создавая романы-притчи и драмы-притчи (см. *Притча*). Одновременно в реализме XX в. торжествует документ, факт. Документальные произведения появляются в разных странах в рамках как критического реализма, так и социалистического.

Так, оставаясь документальными, являются произведениями большого обобщающего смысла автобиографические книги Э. Хемингуэя, Ш. О'Кейси, И. Бехера, такие классические книги социалистического реализма, как «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика и «Молодая гвардия» А. А. Фадеева.

В сложных идеологических условиях капиталистического Запада, когда книжный рынок захвачен массовой литературой, утверждающей мораль общества собственников, реализм отстаивает себя в борьбе против всякого рода враждебных ему эстетических принципов.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ

Знаменитые строки лермонтовского «Демона»:

И на челе его высоком
Не отразилось ничего —

почти дословно повторяют пушкинского «Кавказского пленника» (у А. С. Пушкина: «не изменялось ничего»). Такое повторение, воспроизведение фрагмента чужого текста называется реминисценцией (от лат. reminiscentia — воспоминание). К реминисценциям относятся и поэтические цитаты.

Воспроизводиться могут самые разные элементы текста. Так, сюжеты многих классицистических трагедий основаны на сюжетах античных трагедий, которые, в свою очередь, восходят к сюжетам мифов. Мы знаем и многих «цитатных» персонажей: от мифологических героев и «вечных образов» (Прометей у И. В. Гёте, Дон Гуан у И. В. Гёте, А. С. Пушкина, А. К. Толстого, А. А. Блока, Гамлет в поэзии XX в. у М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернака) до персонажей чисто бытовых (так, Пушкин ввел в роман «Евгений Онегин» Буянова из поэмы своего дяди В. Л. Пушкина «Опасный сосед»; М. Е. Салтыков-Щедрин нередко использовал персонажей А. С. Грибоедова и Н. В. Гоголя). Реминисценция может заключаться в повторении определенных синтаксических конструкций, стихотворных размеров, строфики. Например, четырехстопный ямб со сплошной мужской рифмовкой, введенный В. А. Жуковским в поэмах «Шильонский узник» и «Суд в подземелье», появляется потом во многих поэмах, связанных с темой плена, неволи, суда: от лермонтовского «Мцыри» до рассказа о зоосаде в сказке К. И. Чуковского «Крокодил». Пример реминисценции на уровне строфики — «онегинская строфа» в «Тамбовской казначейше» Лермонтова, где прямо сказано: «Пишу Онегина размером».

Реминисценцией может стать и самый малый элемент текста. Слово «зегзица» (кукушка) из «Слова о полку Игореве», появляясь в произведениях XIX — XX вв., обязательно вносит ассоциации со «Словом».

Роль реминисценций разнообразна: это и опора на авторитет, и указание на традицию, на ученичество, и средство полемики или пародирования. Но главное — это создание художественной многозначности текста, расширение его смыслового «пространства». Реминисценции вносят в произведение множество новых значений и позволяют в немногих словах сказать очень много. Выявление реминисценции и цитат необходимо для правильного прочтения текста, оно обнаруживает скрытые глубины в том, что казалось простым, позволяет «расшифровать» то, что казалось загадочным или даже бессмысленным.

РИТОРИКА

Представьте себе, что вам задано написать сочинение на тему «Неусыпный труд препятства преодолевает». С чего бы вы начали? Вероятно, каждый начал бы фантазировать на свой страх и риск. А вот наши предки, учившиеся развитию речи по книге М. В. Ломоносова, которая называлась «Риторика», действовали бы здесь уверенно и привычно. Тема эта расчленяется на 4 термина («неусыпность», «труд» и т. д.); эти термины подсказывают нам ее 25 «первичных идей»

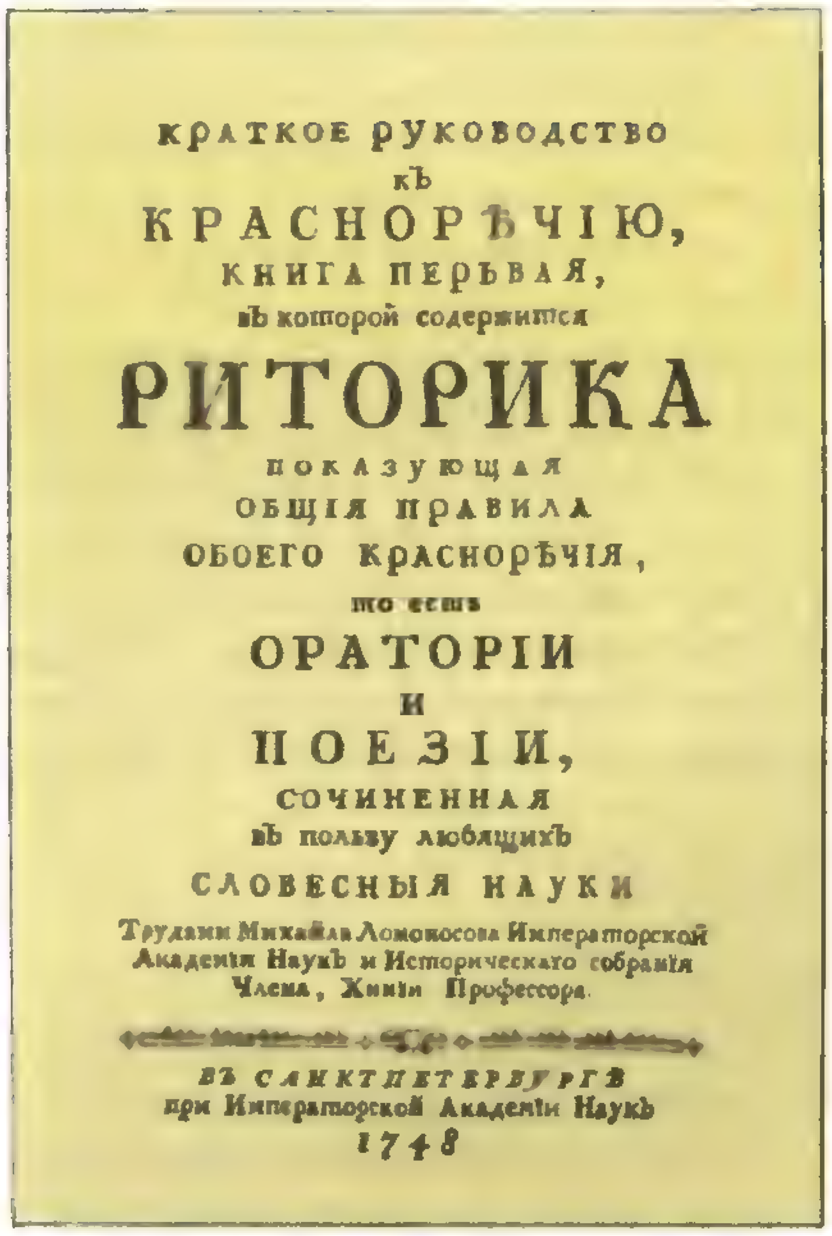
Слева направо:
Выдающиеся ораторы древности:
Сократ (ок. 470—399 до н. э.)
Демосфен (ок. 384—322 до н. э.)
Цицерон (106—43 до н. э.)

(например, «неусыпность» порождает идеи о ее мотивах: «послушание», «подражание», «надежда», «богатство», «честь»; о времени: «утро», «день», «вечер», «ночь»; о подобии: «течение реки»; об оттенении: «гульба»; о контрасте: «леность»). «Первичные идеи» таким же образом пробуждают в нас 95 «вторичных идей» (например, «утро» порождает идеи: «заря, скрывающиеся звезды, восходящее солнце, пение птиц» и т. д.); а за «вторичными идеями» следует неисчислимое множество «третичных идей» (например, «заря» порождает идеи «багряного цвета, округлой пространности» и т. д.). Из этой массы материала остается только отобрать наиболее интересное и расположить по 4 частям: «вступление» (здесь нужно расположить души читателей к пониманию и сочувствию), «изложение» (здесь — выстроить отобранные «идеи» в связную и величественную картину), «разработка» (здесь — подробнее, до мелочей, развить некоторые из них) и «заключение» (здесь нужно вызвать у читателей восторг и порыв к труду). Чтобы все это удачно получилось, слогу изложения надобно быть правильным, ясным, красивым и уместным. Для достижения этого есть три средства: отбор слов, сочетание слов и фигуры речи (см. *Тропы и фигуры*).

Теория отбора слов учит пользоваться словами редкими, новообразованными и метафорическими; теория сочетания слов — благозвучно строить фразу; теория фигур — употреблять яркие и необычные обороты речи. Чем больше мы будем заботиться об этом, тем больше слог наш будет возвышаться над обыденной разговорной речью, в зависимости от этого речь наша будет выдержана в одном из трех стилей — высоком, среднем или простом. Наконец, если нам будет велено произнести наше сочинение вслух, то для этого имеются правила и относительно запоминания текста, и относительно интонации, мимики и жестов, уместных при его исполнении.

Такова была риторика (греческое ораторское искусство) — наука о красноречии и, шире, о художественной прозе вообще, с пятью ее разделами: учением о нахождении материала, расположении, словесном выражении, запоминании и произнесении. Вместе с поэтикой — наукой о поэзии — риторика — древнейшая форма теории литературы в Европе. Она была разработана в античности (Аристотелем, Цицероном, Квинтилианом) и продолжала совершенствоваться до конца XVIII в. Эта рационалистическая систематизация всего видимого и мыслимого мира по рубрикам и подрубрикам позволяла выразительно развить любую тему: такая риторика лежала в основе всей словесной культуры античности, средневековья, Возрождения и классицизма. Только ро-

Титульный лист «Риторики» М. В. Ломоносова.



КРАТКОЕ РУКОВОДСТВО
КЪ
КРАСНОРѢЧІЮ,
КНИГА ПЕРЬВАЯ,
въ которой содержится
РИТОРИКА
ПОКАЗУЮЩАЯ
ОБЩІЯ ПРАВИЛА
ОБОЕГО КРАСНОРѢЧІЯ,
то есть
ОРАТОРІИ
И
ПОЕЗІИ,
СОЧИНЕННАЯ
въ пользу любящихъ
СЛОВЕСНЫЯ НАУКИ
Трудами Михаила Ломоносова Императорской Академіи Наукъ и Историческаго собранія Члена, Химіи Профессора.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
при Императорской Академіи Наукъ
1748

мантизм, протестуя против рационалистического подхода к искусству, выступил против риторики, объявив ее школярским формализмом, сковывающим подлинное вдохновение; но писатели-романтики продолжали пользоваться если не такими, то подобными приемами, хотя и не давали себе в этом отчета. Полностью была отвергнута риторика лишь к середине XIX в., и слово это стало синонимом напыщенной и неискренней болтовни.

РИФМА

Самым ощутимым, регулярным и важным звуковым повтором в русском стихе является рифма (в пер. с греч. rhythmós — «соразмерность»). В русской поэзии она обычно завершает строку (ритмический отрезок). В старину ее называли краесогласием. Таким образом, она относится не только к звуковому, но и к ритмическому (метрическому) устройству стиха. Но этим не ограничивается ее роль в стихе. Рифма — важный фактор в возникновении поэтических образов, рычаг поэтического мышления. Об участии рифмы в формировании поэтического образа можно прочитать в статье В. В. Маяковского «Как делать стихи». «Рифма — крылья», — говорила А. А. Ахматова.

Рифменная поэзия существует у многих народов Запада и Востока. Пока еще нет общепринятого взгляда на ее происхождение. Скорее всего, она пришла в литературу из *фольклора* и, возможно, возникала вместе с ритмом в магических, обрядовых песнопениях.

Звуковые особенности рифмы, ее место в стихе и другие свойства зависят от устройства данного языка, характера стихосложения и литературной традиции.

В монгольских языках, например, существует начальная рифма, в старой вьетнамской поэзии рифмы причудливо расположены внутри и в конце строк, в староиспанских романсеро каждая строка оканчивается сходным созвучием (многократная рифма), в языках с постоянным ударением (французский, польский) рифменный репертуар ограничен.

Здесь речь пойдет в основном о русской рифме.

Она образуется совпадением ударного гласного и соответствием последующих звуков (беленький — меленький). Если все заударные звуки тождественны, рифма называется точной. Если не совпадают безударные гласные, рифма называется приблизительной (мороза — розу).

Если заударные звуки рифмующихся слов не совпадают по звучанию (сани — сами), по количеству (волны — полный), по порядку расположения (выплеск — триплекс), рифма именуется неточной.

Когда в конце рифмующихся строк стоит одно и то же слово, рифма называется тавтологической:

«Воротился ночью мельник...
Жонка! что за сапоги?»
— Ах, ты, пьяница, бездельник!
Где ты видишь сапоги?
(А. С. Пушкин)

Когда перекликаются омонимы, рифма омонимическая, паронимы — паронимическая (переход — пароход). Если в созвучии участвуют предударные слоги, образуется глубокая рифма (перемещение — возмещение). В богатой рифме совпадают опорные (предударные) согласные (коварный — самоварный). В бедной совпадают только заударные звуки (играть — бежать).

Иногда одно слово перекликается с двумя или более (Сестра я — вторая, Наполеон — на поле он). Такие сочетания называются составной рифмой. Частным их случаем является каламбур, вроде знаменитого:

Даже к финским скалам бурым
Обращаюсь с каламбуром.
(Дм. Дм. Минаев)

Рифма, оканчивающаяся на гласную (своды — воды), — открытая, на согласный (встал — металл) — закрытая.

С точки зрения метрической рифмы делятся на мужские (с ударением на последнем слоге: добра́ — ребра́, ого́нь — ладо́нь). В открытых мужских обязательно совпадение или приблизительное соответствие опорных согласных (поры — топоры, весна — весьма). Женские (с ударением на предпоследнем слоге: по́ры — запо́ры). Дактилические (с ударением на третьем от конца слоге: по́рушка — скво́рушка). Гипердактилические (ударение отстоит более чем на три слога от конца слова: ско́вывающий — очаро́вывающий).

Несмотря на широкое распространение рифмы в русской поэзии, многие ее аспекты недостаточно изучены. Существует разнобой в терминологии. Нет общепринятой классификации (типологии) рифм, особенно неточных.

Назовем главные типы неточностей.

Усеченные. Здесь не совпадает количество согласных в заударной части созвучных слов (глаза — назад, люди — будет, волны — полный). Если отсекается конечный звук, усечение называют конечным, если выпадает согласный внутри слова — внутренним (отбудем — орудьем, веки — ветки).

Замещенные. В них соответствующие согласные заменяются (замещаются) созвучными (эквивалентными) или даже несозвучными согласными (пустой — простор, торг — толк, вопросы — розы, пословица — поклонница). Созвучными именуются согласные, близкие по фонетическим признакам (т—ть — твердый и мягкий; т—д — глухой и звонкий; р—л — сонорные и т. д.).

Рифмы с перемещением (метатезой). В них однородные согласные как бы меняются местами, «перелетают» (флокс — воск, думал — дулам, выселки — высекли). Часты переброс заударной и опорной согласных (логово — голого).

Кроме этих основных групп существуют неравносложные — с неравным количеством слогов после ударения:

Вошла ты,
резкая, как «нате!»,
муча перчатки замш,
сказала:
«Знаете —
я выхожу замуж».
(В. В. Маяковский)

Существуют еще небольшие группы рифм, как бы противоречащих главным принципам устройства русской рифмы. В диссонансах (консонансах) не совпадают ударные гласные (дом — дым, мимо — мама); в разноударных не совпадают места ударений (óсени — осéни).

Русский традиционный стих, как правило, делится на строфы, где рифме отводится определенное место. В онегинской строфе применяются три главных способа расположения рифмы в стихе.

Перекрестная рифма (абаб).
Смежная рифма (аабб).
Опоясывающая рифма (абба).

Признаком рифмованного стиха является регулярная повторяемость рифм. Необязательное созвучие в безрифменном стихе называется случайной рифмой. Таких созвучий довольно много в русских былинах:

ВИКТОР МАКСИМОВИЧ ЖИРМУНСКИЙ (1891—1971)

Судьба с самого начала направила будущего академика по гуманитарным стопам: он учился в училище В. Н. Тенишева — «с литературным уклоном», как сказали бы сейчас, а затем окончил историко-филологический факультет Петербургского университета.

Сделанное В. М. Жирмунским на ниве литературоведения образует как бы четыре самостоятельные группы работ.

Первая — это труды по стиховедению, без которых немыслимо себе представить дальнейшее развитие этой отрасли литературного знания: «Композиция лирических стихотворений», «Рифма, ее история и теория», «Введение в метрику. Теория стиха».

Вторая — это учение о взаимовлиянии и взаимопроникновении литератур, получившее название сравнительного литературоведения и воплотившееся прежде всего в таких книгах Жирмунского, как «Байрон и Пушкин» и «Гёте в русской литературе», а также в статье о зарубежной литературе и национальных эпосах народов СССР: «Манасе», «Сказании об Алпамыше».

Третья — это работы о современной поэзии. Здесь и ранняя статья «Преодолевшие символизм» (1916), посвященная творческим судьбам акмеистов (см. *Акмеизм*), и этюд о лирике О. Э. Мандельштама «На путях к классицизму», и монография «Творчество Анны Ахматовой», и исследование «Драма Александра Блока «Роза и крест». Литературные источники». Не станем забывать и о вышедшем в свет уже после кончины ученого научном издании «Стихотворения и поэмы» А. А. Ахматовой, которое он подготовил к печати.

И наконец, четвертая группа — труды в области поэтики, т. е. «науки, изучающей поэзию как искусство», по определению самого Жирмунского. Это прежде всего «Задачи поэтики», «Мелодика стиха», «К вопросу о «формальном методе», «О поэзии классической и романтической». Именно в размышлениях о поэтике — ключ к пониманию единства научного пути Жирмунского.

Его поиски были важны и значимы для современных писателей. Основательность суждений Жирмунского высоко ценили А. А. Блок, А. А. Ахматова. По мудрому совету ученого С. Я. Маршак начал переводить западноевропейских поэтов.

У оратая кобылка солóвая,
Гужики у нея да шелкóвые,
Сошка у оратая кленóвая,

Легко заметить, что случайные рифмы былин возникли из грамматического подобия слов.

Такая грамматическая (или суффиксальная) рифма преобладает в силлабическом стихе (читати — писати) и приедается уже к началу XVIII в. Одним из важнейших факторов эволюции рифмы за последующие полтора столетия является ее деграмматизация, т. е. уменьшение числа созвучий по суффиксам и окончаниям.

Изменения рифмы и способов рифмования происходят наряду с эволюцией жанров, метрики, лексики и других компонентов стиха.

В системе фольклора в принципе возможны любые рифмы. Однако преобладают точные (часто суффиксальные: горюшко — морюшко). Из неточных редко встречаются усеченные.

С возникновением литературного силлабического стиха преобладающее место занимают женские точные рифмы.

После реформы стихосложения (В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов) в поэзию приходят точные мужские рифмы. В строфах обычно чередуются женские и мужские. Было время, когда поэты предпочитали, чтобы рифма была «зрительная»: созвучия должны были иметь одинаковое написание.

Г. Р. Державин делает решительный поворот от рифмы зрительной к рифме по слуху («по звону»).

В стихах Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова и А. С. Пушкина окончательно складывается система классических рифм. Но уже Пушкину тесно в рамках правил рифмования его времени. Он замечает, что русских рифм мало.

М. Ю. Лермонтов положил начало дактилической рифме, канонизированной Н. А. Некрасовым. Одновременно А. К. Толстой узаконивает приблизительные.

Несмотря на расширение рифменного репертуара, к концу XIX в. вновь говорят о кризисе русской рифмы.

Символисты (А. А. Блок, а за ним В. В. Хлебников) начинают пользоваться неточными рифмами.

Массовое внедрение неточных рифм с середины 10-х гг. XX в. связано с творчеством В. В. Маяковского и поэтов его круга. «Новая рифма» (как ее называет В. Я. Брюсов) завоевывает русскую поэзию, затрагивая даже поэтов «традиционного» направления (А. А. Ахматова). Неточная рифма 20-х гг. в основном усеченная. Часто появляются неравносложные (С. А. Есенин). Многие поэты экспериментируют с рифмой (И. А. Сельвинский, С. И. Кирсанов, М. А. Зенкевич и др.).

К началу 30-х гг. интерес к рифменному новаторству иссякает. Усеченные рифмы уменьшаются в числе, но зато прочно входят в рифменный репертуар поэзии.

Новый взлет рифменного творчества относится к концу 50-х — началу 60-х гг. (Е. А. Евтушенко, Р. И. Рождественский, А. А. Вознесенский). Вновь появляются поэты с преобладанием неточных рифм. Однако это не было простым повторением опыта школы В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака. Вместо усеченных чаще применяются замещенные, рифмы с тяготением к паронимии: закон — знаком, дымом — дыбом. Рифмы такого рода иногда называют корневыми. Довольно часто используются рифмы с интервокальными усечениями: с кем — Керн. В последней рифме видно, что наряду с усечением произошло и замещение *м* — *н*.

Растет число такого рода сложных неточных рифм, где одновременно происходят замещения, усечения, метатезы: пропасть — поросль, запад — зябнул. Такие сложные сочетания в заударной части слова компенсируются созвучиями перед ударением: расчетлива — расчесочку. Такую рифму предлагают называть предударной.

РОДЫ И ВИДЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Роды литературные (*эпос, лирика, драма*) — обобщенные типы словесного художественного творчества, основные способы построения произведений, различающиеся соотношением мира и человека в создаваемых художниками картинах жизни.

Теория литературных родов, впервые намеченная древнегреческим философом Аристотелем в его трактате «Об искусстве поэзии» (IV в. до н. э.), прошла длительный путь развития, освещалась с разных научных и философских позиций. Иногда эта теория подвергалась сомнению и критиковалась теми, кто считал ее чересчур схематичной, противоречащей реальному многообразию художественных произведений. Однако идея разделения литературы на роды выдержала испытание сомнением и отрицанием, поскольку она была не просто выдумана Аристотелем, а возникла как обобщение художественного опыта древнегреческой литературы (см. *Античная литература*), в котором три типа произведений имели свои особенности и свои периоды наибольшего расцвета.

Декоративные театральные маски. Древняя Греция.

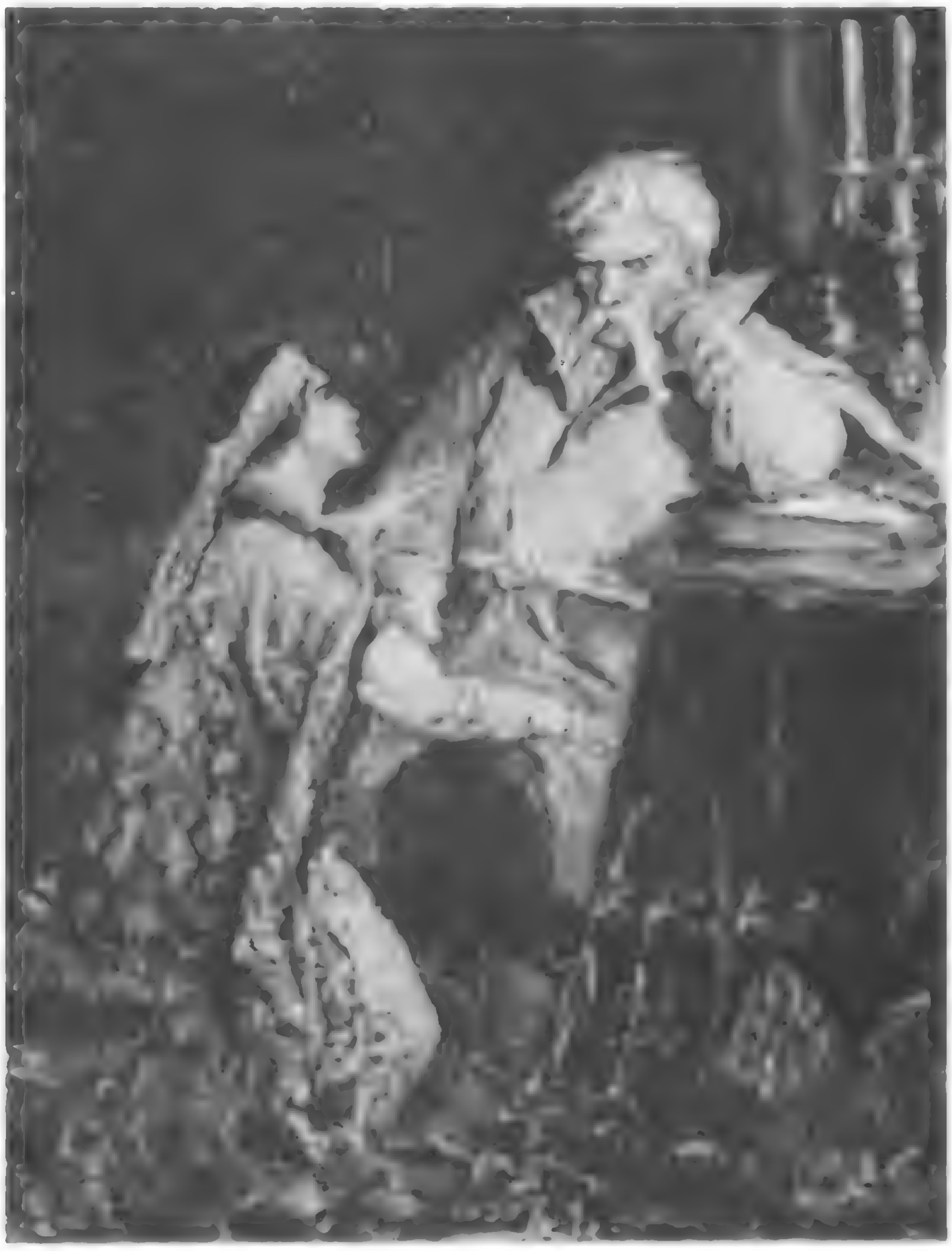
В трудах немецкого философа Г. Гегеля идея трех родов получила философско-логическое обоснование. *Эпос,* по Гегелю, соответствует объективному началу творчества, *лирика* — субъективному, *драма* сочетает в себе объективность и субъективность. Иначе говоря, в эпических произведениях преобладает событие, в лирических — переживание, в драматических — действие. Позднее предлагалась еще такая иллюстрация гегелевской триады: лирика — первое грамматическое лицо, «я»; драма — второе лицо, «ты»; эпос — третье лицо, «он». Если эту иллюстрацию не понимать слишком буквально, она помогает уловить суть родовых различий: в лирике художник показывает мир через призму собственной личности; в эпосе повествует о людях и о мире как бы со стороны, с некоторой дистанции; в драме мир предстает как диалог разных людей.

В трактовке Гегеля идея трех родов приобрела большую разъясняющую силу, соединившись с общими диалектическими законами развития и познания. В России эта идея нашла плодотворное применение и продолжение у В. Г. Белинского, который воспринял ее творчески и сумел найти обоснование наметившемуся в литературе XIX в. активному взаимодействию разных родов. Белинский увидел в этом процессе не упадок, не разложение классических форм, а их закономерное развитие. Он писал: «В наше время великий поэт не может быть исключительно эпиком, лириком или драматургом: в наше время творческая деятельность является в совокупности всех сторон поэзии».

Теория трех родов была в главной своей сути подтверждена и углубленными исследованиями в области исторической *поэтики.* Так, русский ученый *А. Н. Веселовский,* изучавший законы зарождения индивидуального творчества в недрах фольклора, обнаружил и описал процесс выделения эпического повествования и лирических формул из древнейшей синкретической (т. е. словесно-музыкальной) хоровой поэзии, показал происхождение драмы из народных обрядов и культов.

Все это говорит о том, что тройственная система «эпос — лирика — драма» и логи-

Иллюстрация В. Серова к поэме А. С. Пушкина «Полтава».



чески, и исторически соответствует общим законам развития жизни и искусства. Поэтому мы и сегодня группируем все литературные произведения по трем родам, выделяя в каждом из них особые виды, которые ряд ученых именуют *жанрами*. К эпосу относятся виды: *роман, повесть, рассказ, эпопея, сказка, басня* и т. д.; к лирике — *ода, элегия,* гимн, послание, *песня,* романс и т. д., как жанровая форма лирики в XIX—XX вв. воспринимается стихотворение; к драме — *трагедия, драма, комедия.* Некоторые виды имеют отношение сразу к двум родам, как, например, поэма, которая может быть и эпической, и лирической, и лиро-эпической.

Интенсивный процесс развития и взаимодействия литературных родов продолжается в поэзии, прозе и драматургии нашего столетия. Драма нередко приобретает черты лиризма («лирические драмы» А. А. Блока, М. И. Цветаевой) или эпичности («эпический театр» Б. Брехта, во многом подготовленный новаторскими открытиями А. П. Чехова и М. Горького)

Усиление эмоционально-субъективного начала в повести и рассказе поставило вопрос о лирической прозе. Все это не только не противоречит теории трех литературных родов, но более того — постоянно убеждает нас в том, что система литературных родов внутренне динамична, что каждый из них развивается и в поэзии, и в прозе. Выявляя соотношение эпического, лирического и драматического начал в творчестве конкретного писателя, в художественных исканиях литературных эпох и поколений, мы приближаемся к внутренней сути словесного искусства, глубже понимаем характер его взаимоотношений с действительностью.

Титульный лист книги А. А. Блока «Театр» (1907). Художник К. Сомов.

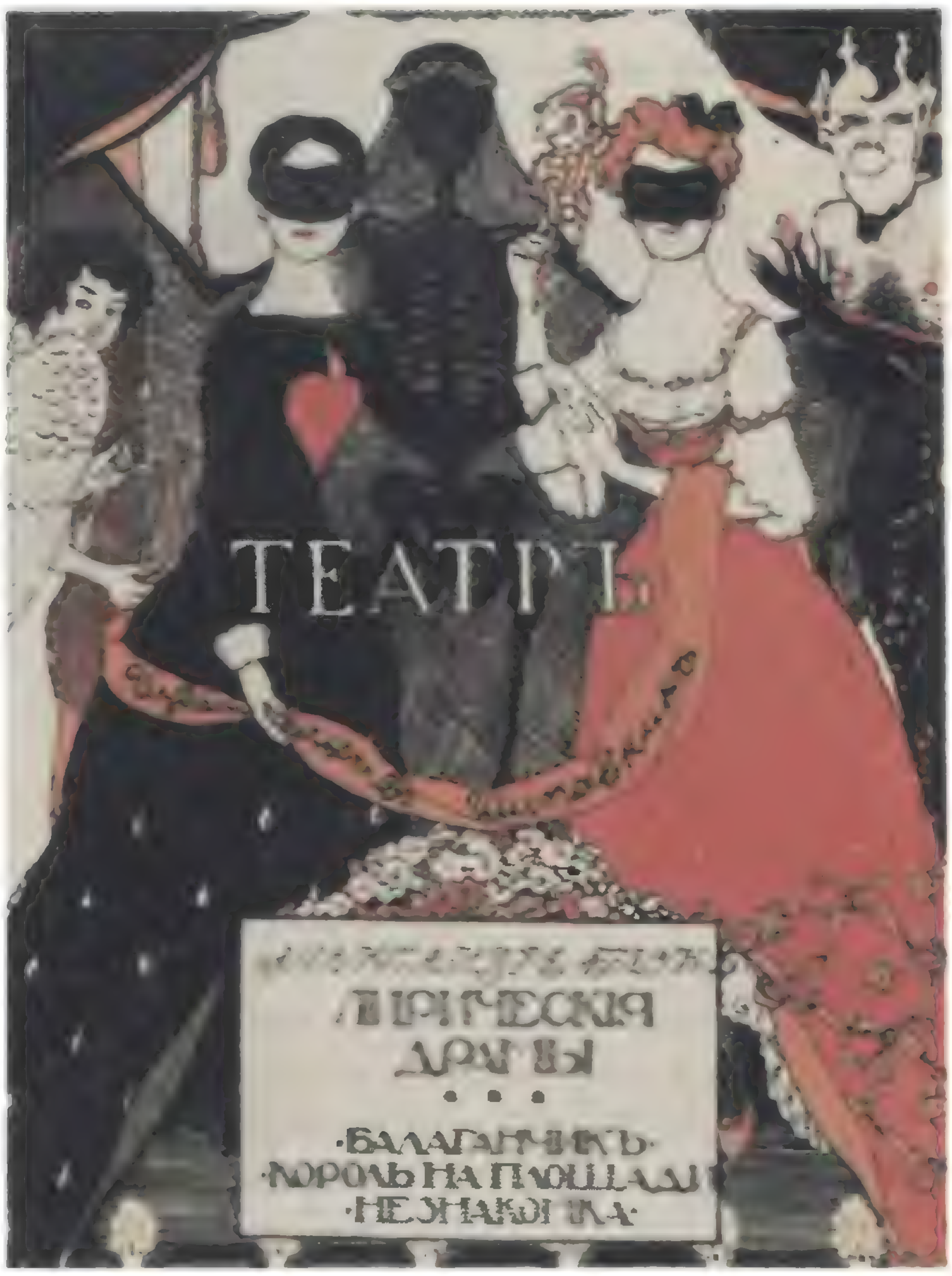


Иллюстрация Г. А. В. Траугот к лирике Ш. Петефи.

РОМАН

Роман — крупный по объему и, как правило, прозаический жанр *эпоса.* Роману принадлежит важное место в современной литературе наряду с повестью и рассказом. При этом повесть является по отношению к роману «средней» по величине жанровой формой, а рассказ — «малой». В отличие от повести в романе основную организующую роль играет не манера повествования (см. *Рассказчика образ*), хроникальное и описательное изложение происходившего, а сюжет, развитие событий, которые относятся к большому периоду времени и позволяют полно показать целую человеческую жизнь, изобразить длительно протекающий процесс или сложное, многостороннее явление. Объемность и подробность романа особенно наглядно видны при сравнении с лаконичным и небольшим рассказом.

Объемность романа — количественный признак, который связан с его качественными особенностями: полнота обрисовки широ-

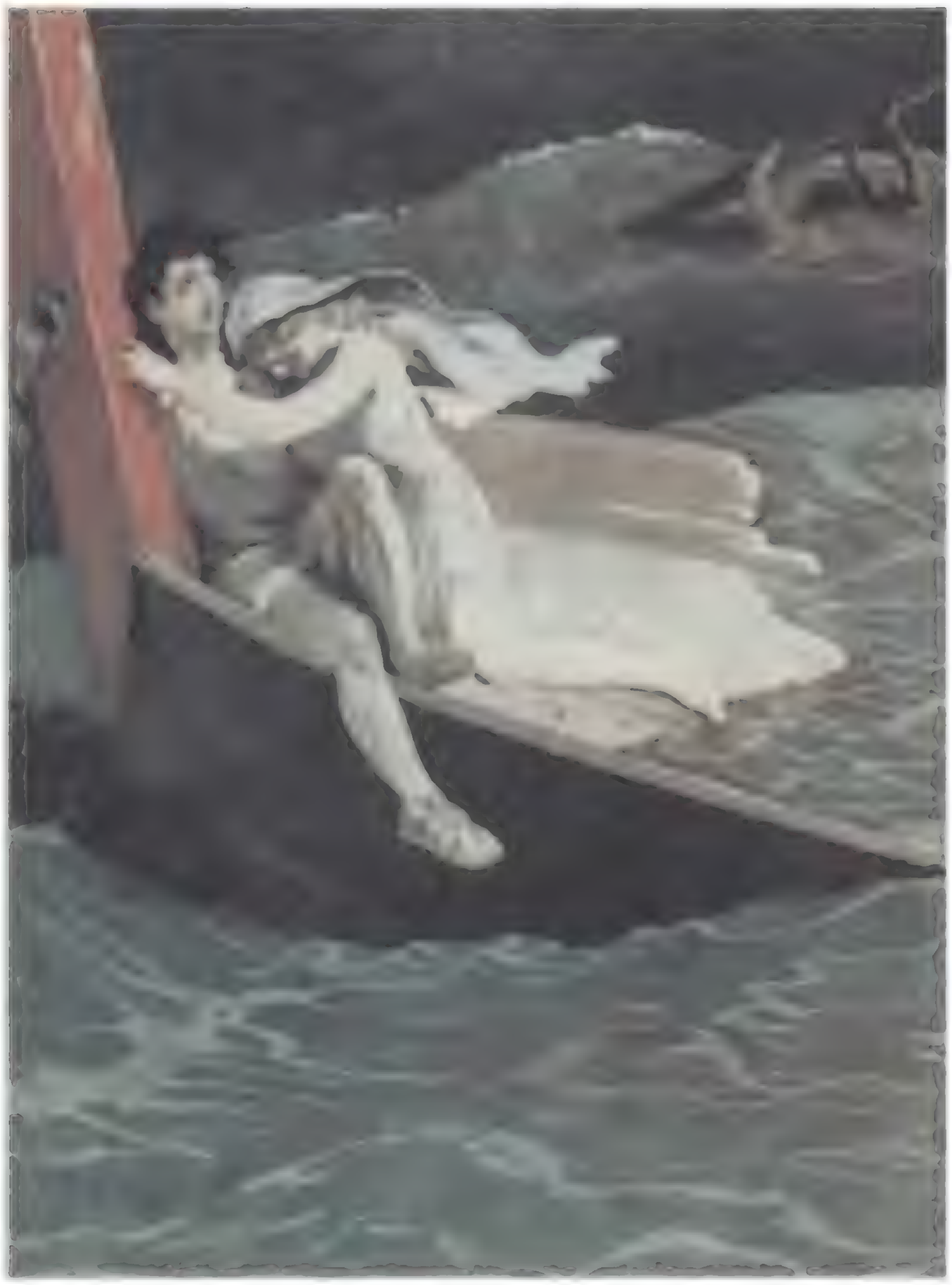


Иллюстрация Б. Дехтерева к роману Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт».

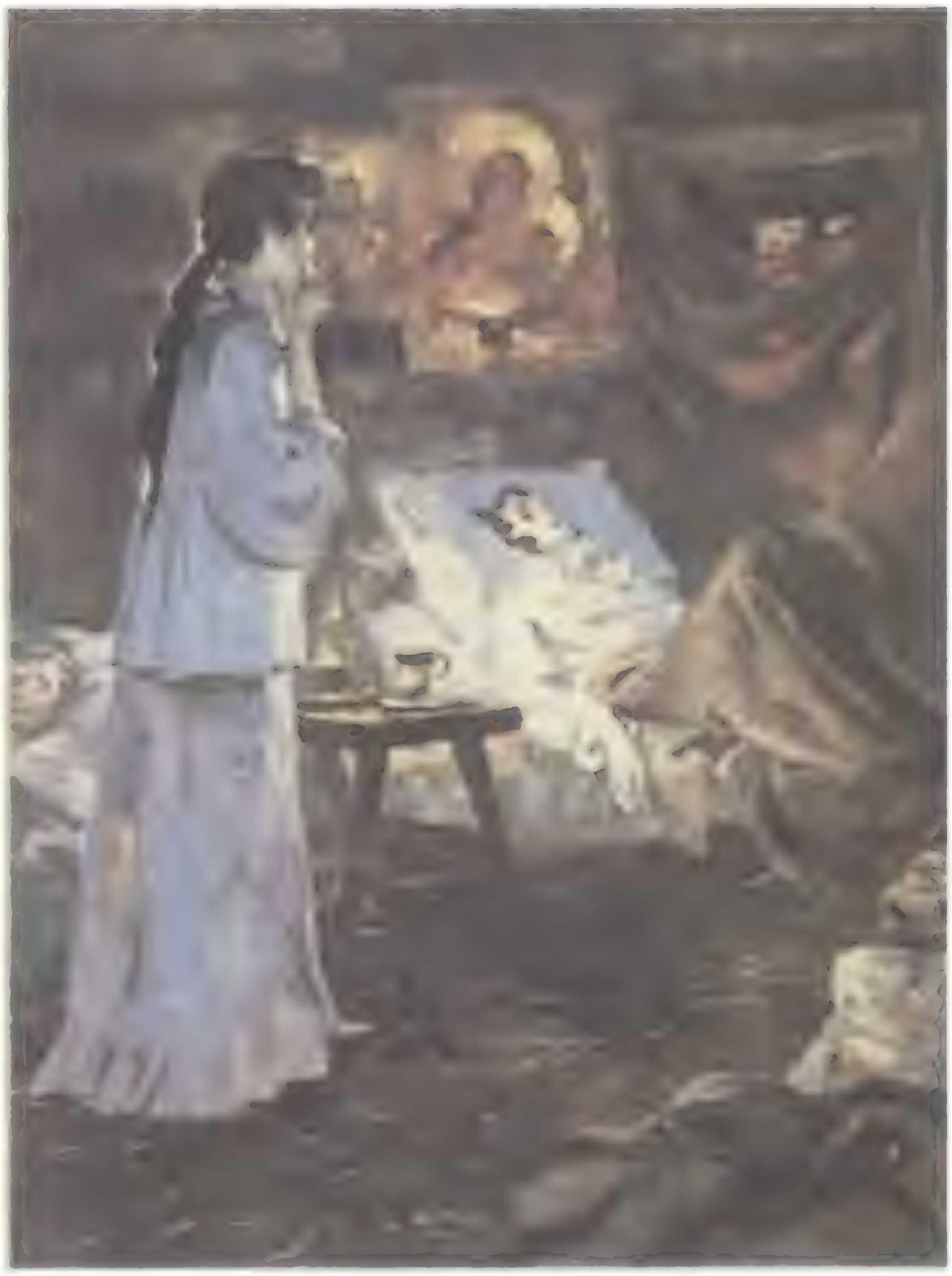
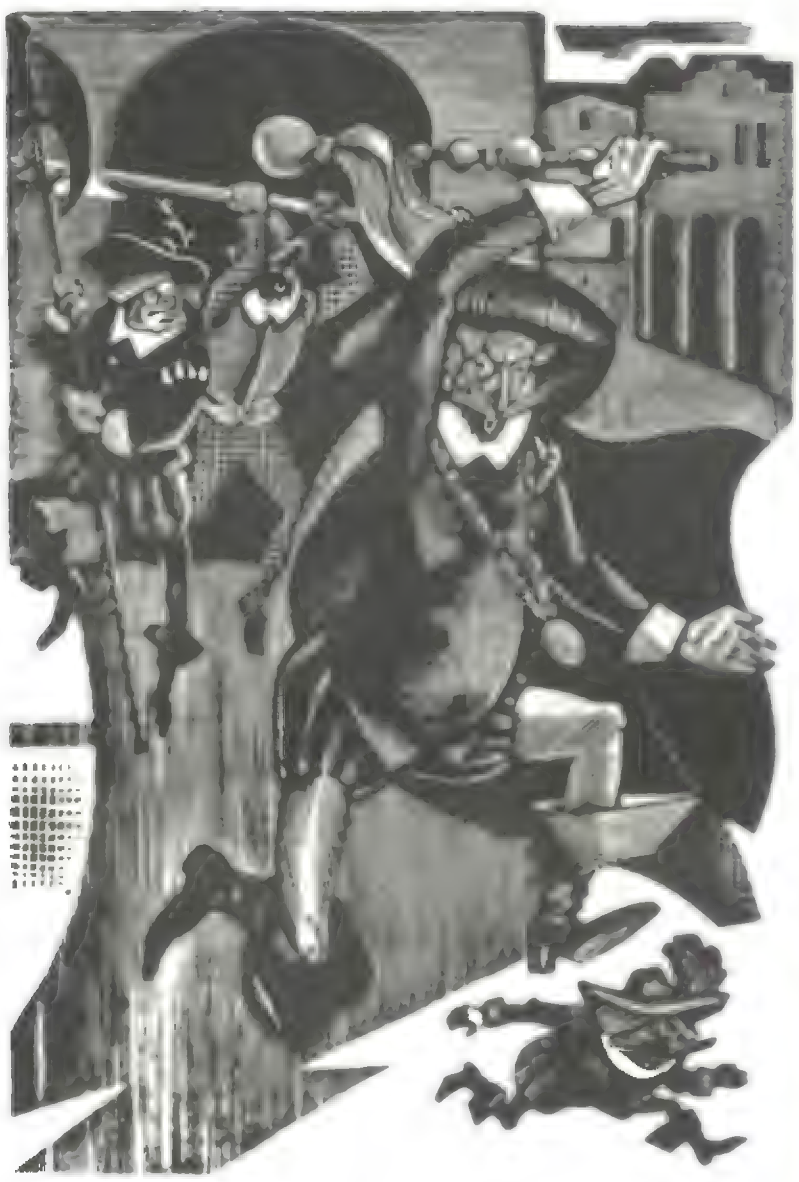


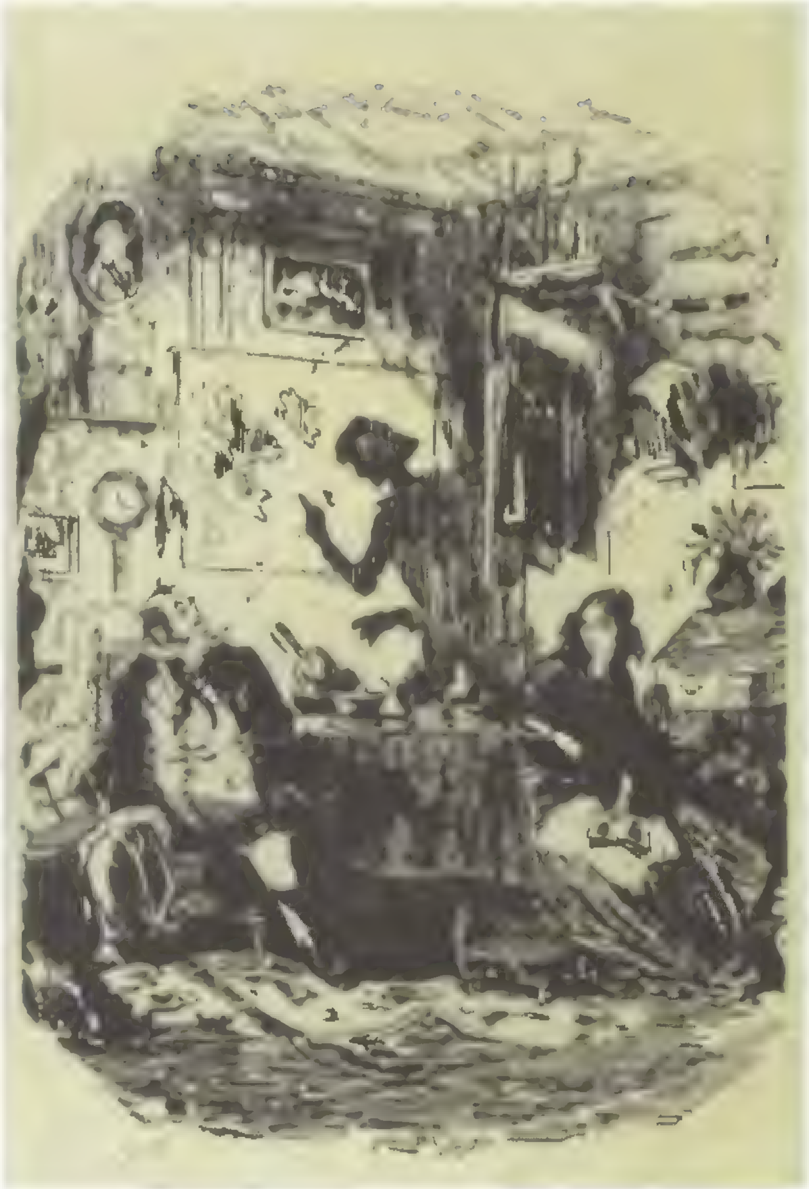
Иллюстрация А. Николаева к роману Л. Н. Толстого «Война и мир».

коохватывающего конфликта, развертывание масштабных событий на большом пространстве и в течение длительного времени («Тихий Дон», «Хождение по мукам») или весьма детализированное изображение явления, персонажа, проявлений и истории развития характера («Как закалялась сталь»). Особенность и преимущество жанра романа в том, что он позволяет во всей полноте и многообразии показать взаимоотношения человека и общества, место человека в мире. Благодаря объемности романа в него можно свободно включать обширные вставные истории и авторские отступления, письма и дневники, описания и сцены, драматические диалоги и стихотворные вставки: разнообразию содержания романа соответствует разнообразие формы, свободное использование самых различных способов выражения содержания.

Для отражения в широкой картине романа действительности одинаково пригодны сюжеты как хроникальные, так и концентрические. Хроникальными принято называть сюжеты, воспроизводящие в хронологической последовательности многообразные события (например, «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина). В концентрическом сюжете события объединены не просто временно́й очередностью, а более глубокой мотивировкой необходимости их совершения, их связи (например, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина). Хроникальные сюжеты авантюрно-приключенческого типа преобладали на ранних этапах развития жанра в античном, рыцарском, плутовском романе. В наше время в сюжетах романов отражаются не столько внешние события, сколько «хроника» духовного развития героя («Как закалялась сталь» Н. А. Островского). Романисты нового времени свободно сочетают принципы хроникальности и концентризма, стремясь отразить четкую последовательность происходящего и реалистически раскрыть его внутренние причины.

Целостность колоссальным художественным картинам романов придают не только сюжетные сцепления, но в основном единство авторского подхода и понимания действительности, а отсюда и единство художественного отображения. Как указывал В. Г. Белинский, романист должен «...схватить ту точку этого дела, которая составляет центр круга этих событий, дает им смысл чего-то единого, полного, целого, замкнутого в самом себе». Так, судьбы многочисленных персонажей «Войны и мира», картины семейного быта, военных действий, описания исторических событий, философские размышления — все это объединено единством мировоззрения, авторского понимания закономерностей действительно-





Слева:
Иллюстрация В. Носкова к роману Л. Велеса де Гевара «Хромой бес».
Справа:
Иллюстрация «Физа» (Х.-Н. Брауна) к роману Ч. Диккенса «Домби и сын».

сти, смысла человеческого бытия. Исторически роман возник как жанр, которому предстояло заменить героический эпос древности («Илиада», «Махабхарата») в связи с тем, что потребовалось отображать уже не поступки богов и героев, а повседневную жизнь и судьбу обычных людей, раскрывать их индивидуальность. Роман — жанр нового времени, ему принадлежит важная роль в современной литературе, тогда как в период античности (см. *Античная литература*) он был одним из второстепенных жанров. Благоприятные условия для развития жанра возникли лишь в эпоху Возрождения (см. *Возрождение*), когда ломка религиозно-аскетических барьеров и феодальной иерархии способствовала повышению ценности и независимости личности, подъему ее самосознания.

Расцвет романа наступает в XIX в., когда достигли зрелости и получили широкое распространение самые различные разновидности жанра: социальный, политический, исторический, философский, психологический, любовный, семейно-бытовой, приключенческий, фантастический. Совершенствуясь и осваивая достижения других жанров, роман XIX в. широко охватывает различные сферы жизни, критически раскрывает социальные условия бытия человека, глубоко разъясняет внутренний мир персонажей. Успешно, как никогда раньше, развивается психологический роман («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Анна Каренина» Л. Н. Толстого), и в то же время создаются колоссальные эпопеи («Война и мир»).

В первых рядах прогрессивно развивающегося жанра романа XIX в. находились произведения русской литературы, глубоко народной и реалистической. Большой вклад в разработку формы жанра внесли А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов с их оригинальными романами «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени». И. С. Тургенев и М. Е. Салтыков-Щедрин создали замечательные образцы социального романа, тесно связанного с животрепещущими общественными вопросами, а Н. Г. Чернышевский — романа политического («Что делать?»); Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и другие русские писатели блестяще разработали искусство психологического анализа и отразили в своих произведениях напряженные этические и философские поиски века.

В конце XIX—XX в. роман продолжает успешно развиваться, но испытывает воздействие явлений, связанных с общим кризисом искусства при капитализме. Писатели, которые выражают интересы буржуазии, защищают интересы эксплуататорского меньшинства, следуют реакционным, антигуманным теориям, создают низкопробные подделки под произведения искусства. Художники, не способные увидеть выход из трагических противоречий капиталистического общества, воспринимают действительность как мир торжествующего зла, бессмысленного и непреодолимого. В результате в их романах появляются герои, которые утратили способность верить в идеалы и действовать во имя высоких целей. Эти недостатки отнюдь не доказывают кризиса и вырождения жанра, как пытаются утверждать некоторые зарубежные ученые и критики. Лучшее свидетельство тому — успехи прогрессивного зарубежного романа,

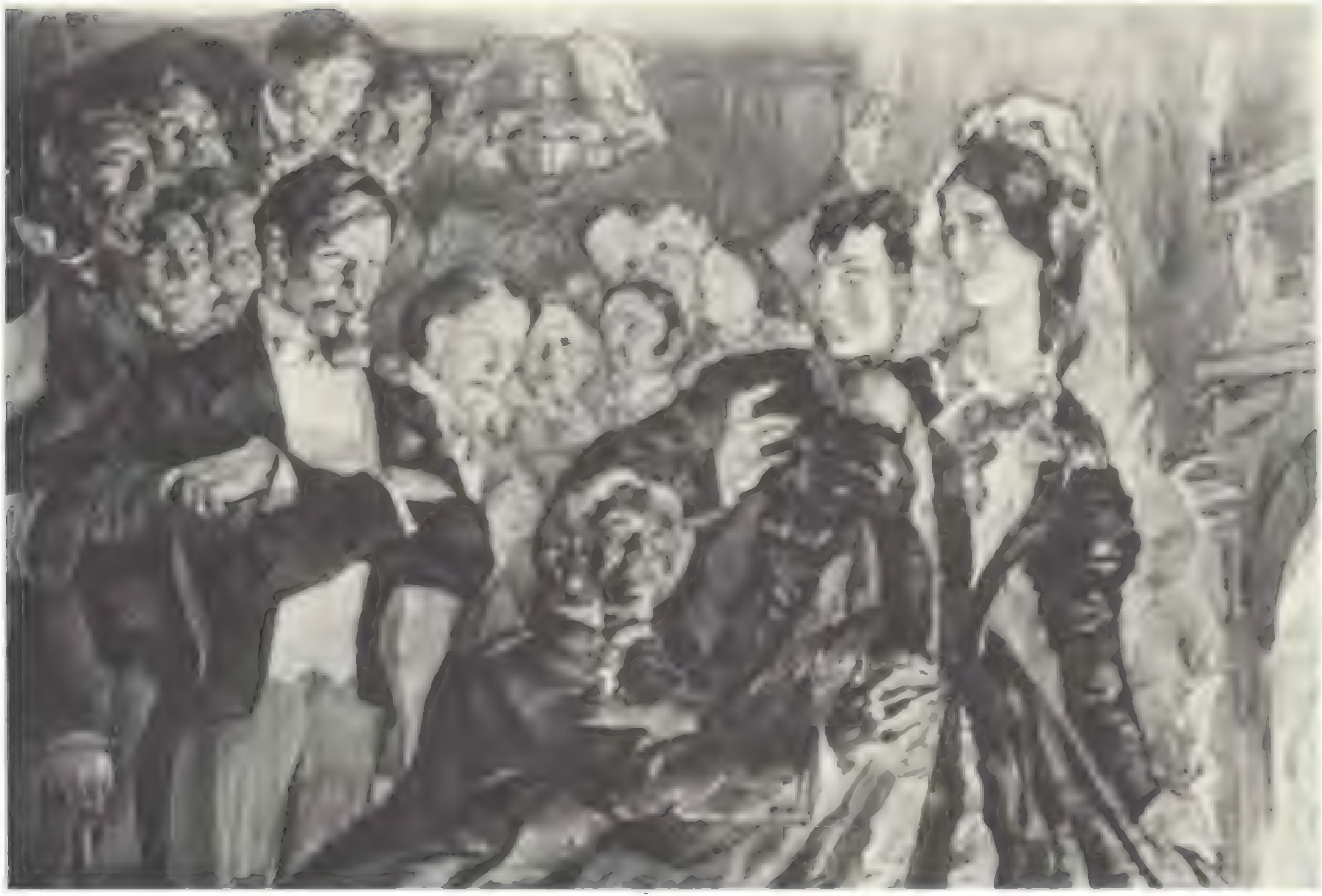


Иллюстрация Л. Файнберга к роману Ф. М. Достоевского «Идиот».

и особенно романа в литературах стран социализма, и в нашей стране. В последние десятилетия созданы «Горячий снег», «Берег», «Выбор», «Игра» Ю. В. Бондарева, «Блокада», «Победа», «Неоконченный портрет» А. Б. Чаковского, «Буранный полустанок», «Плаха» Ч. Айтматова, «Тронка», «Твоя заря» О. Гончара, «Потерянный кров» Й. Авижюса, «Одна ночь», «Дождевые капли» П. Куусберга, «Судьба» П. Л. Проскурина, «Вечный зов», «Тени исчезают в полдень» А. С. Иванова, «Пряслины», «Дом» Ф. А. Абрамова, «Соленая Падь», «Комиссия», «После бури» С. П. Залыгина, «Сибирь», «Грядущему веку» Г. М. Маркова, «Белые флаги», «Закон вечности» Н. В. Думбадзе, «Старик», «Время и место» Ю. В. Трифонова, «Годы без войны» А. А. Ананьева, «В списках не значился», «Не стреляйте в белых лебедей» Б. Л. Васильева и многие другие романы.

Иллюстрация Л. Зусмана к роману О. Уайльда «Портрет Дориана Грея».

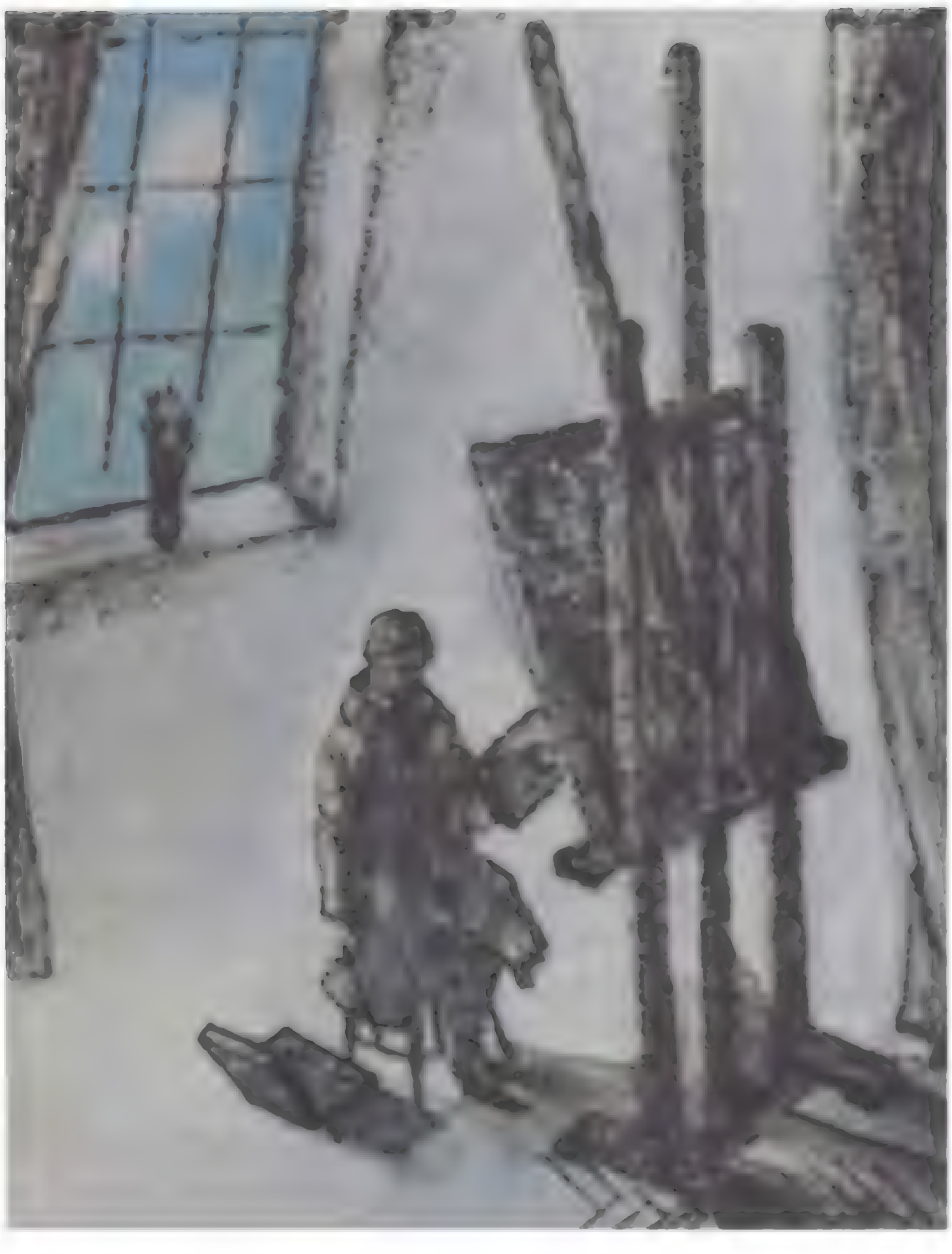
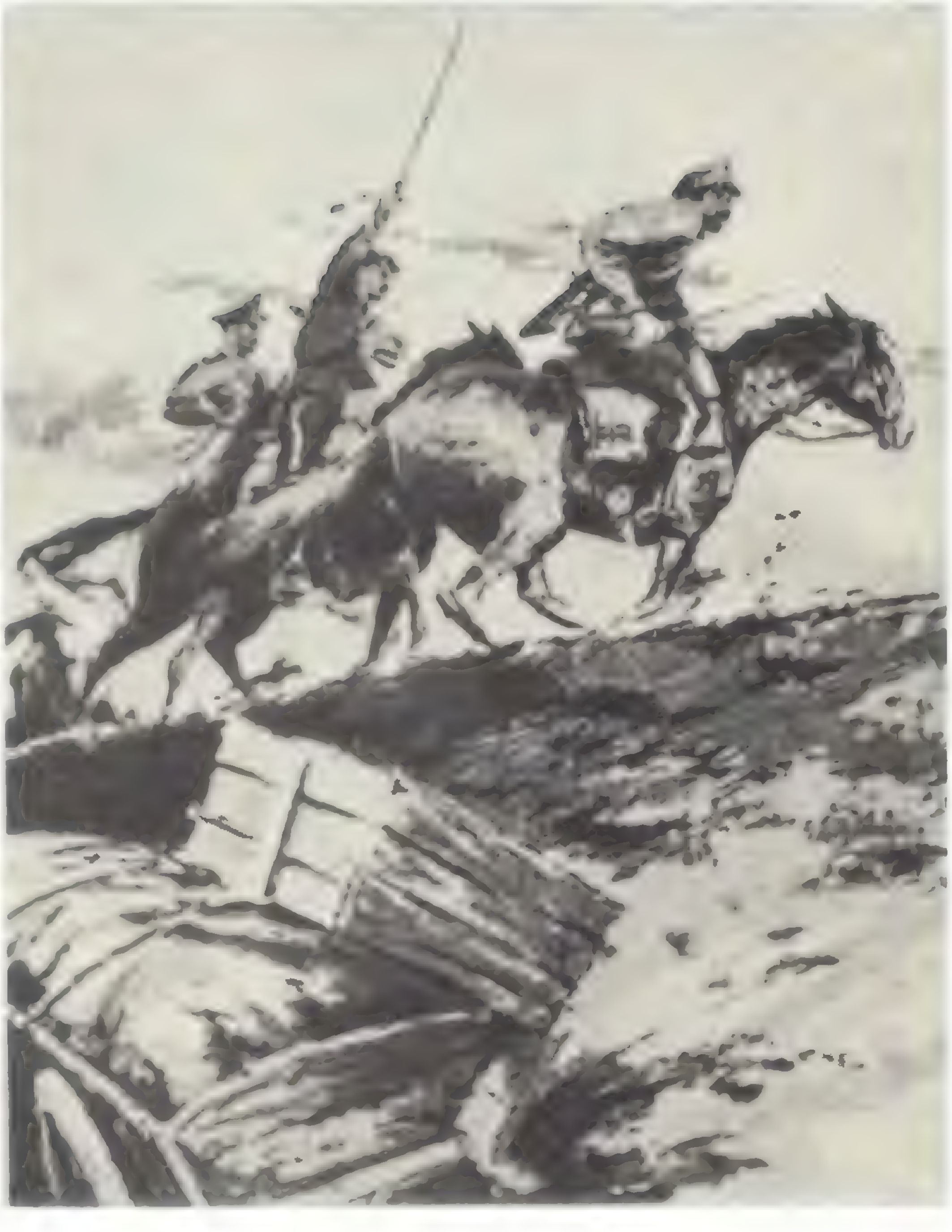


Иллюстрация Ю. Реброва к роману М. А. Шолохова «Тихий Дон».



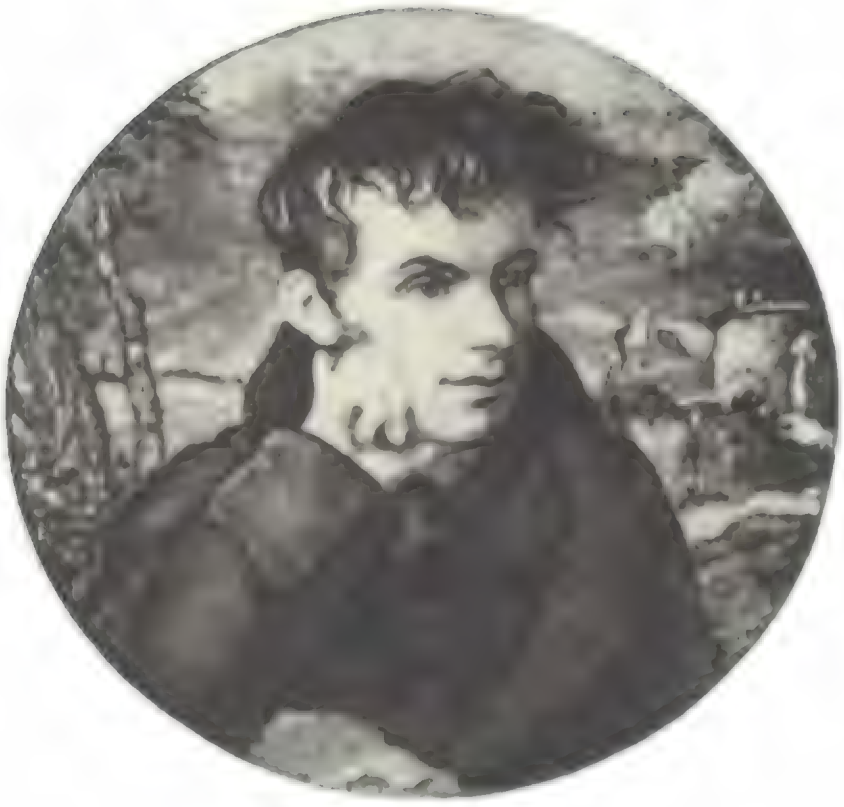
РОМАНТИЗМ

Художественный метод, сложившийся в начале XIX в. и получивший широкое распространение как направление (течение) в искусстве и литературе большинства стран Европы, в том числе и России, а также в литературе США. К более поздним эпохам термин «романтизм» применяется в значительной мере на основе художественного опыта первой половины XIX в.

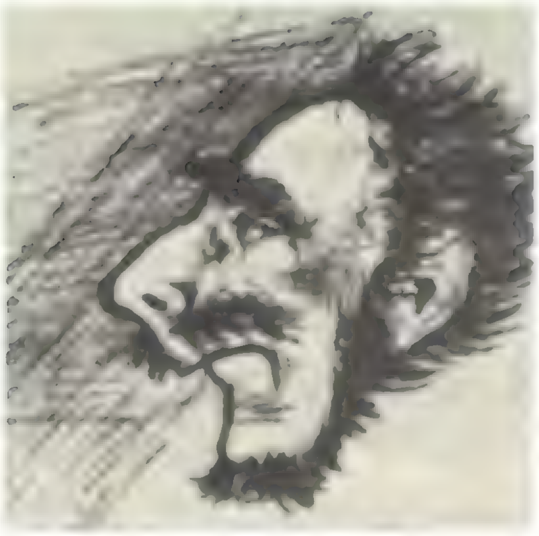
Творчество романтиков в каждой стране имеет свою специфику, объясняемую особенностями национального исторического развития, и вместе с тем обладает и некоторыми устойчивыми общими чертами.

В этой обобщающей характеристике романтизма можно выделить: историческую почву, на которой он возникает, особенности метода и характер героя.

В. А. Жуковский.

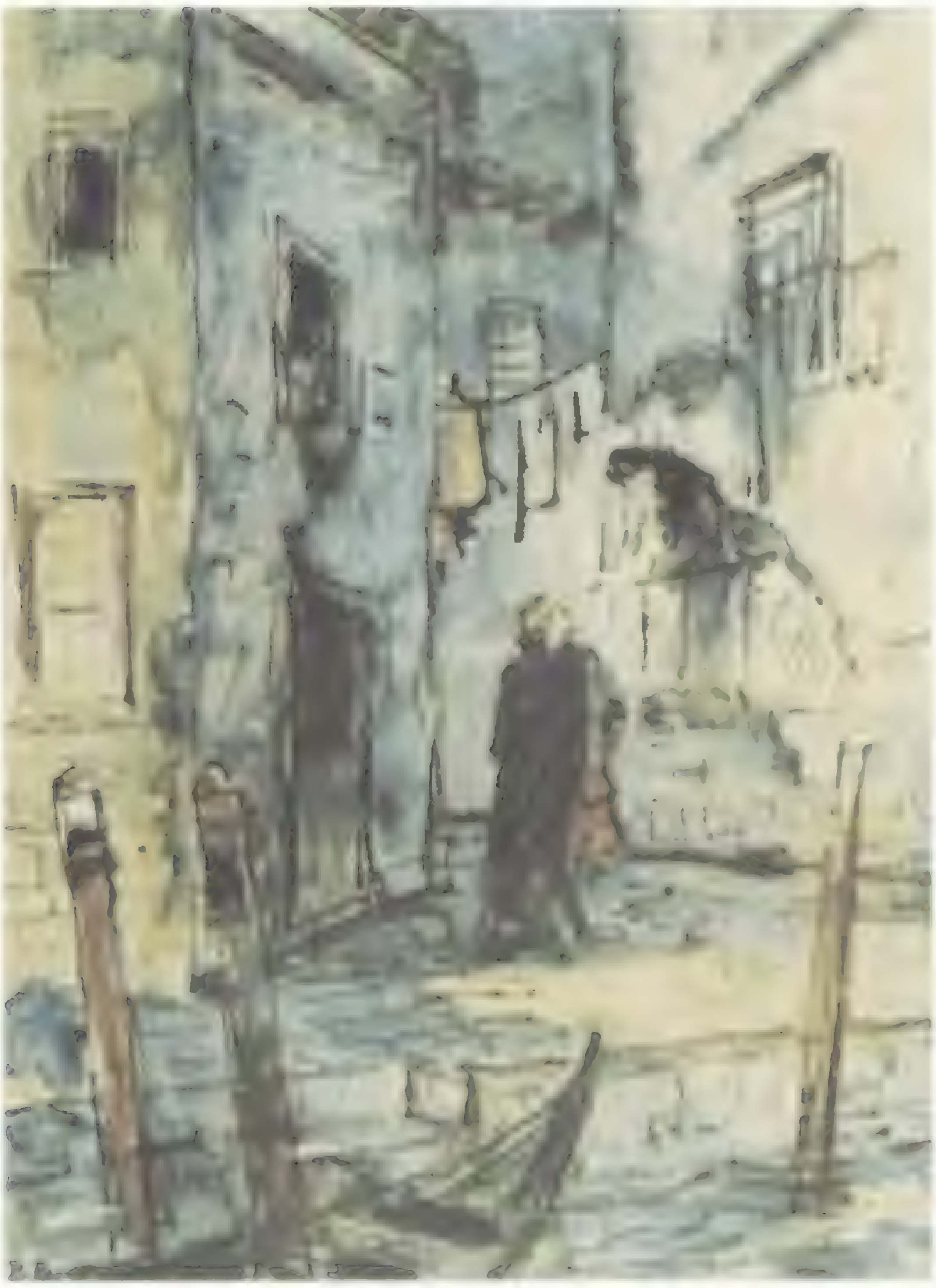


Общей исторической почвой, на которой возник европейский романтизм, явилась переломная эпоха, связанная с Великой французской революцией. Романтики восприняли от своего времени идею свободы личности, выдвинутую революцией, но одновременно в странах Запада они осознали беззащитность человека в обществе, где побеждали денежные интересы. Поэтому для мироощущения многих романтиков характерны смятение и растерянность перед окружающим миром, трагизм судьбы личности.



Тенардье. Рисунок В. Гюго к роману «Отверженные».

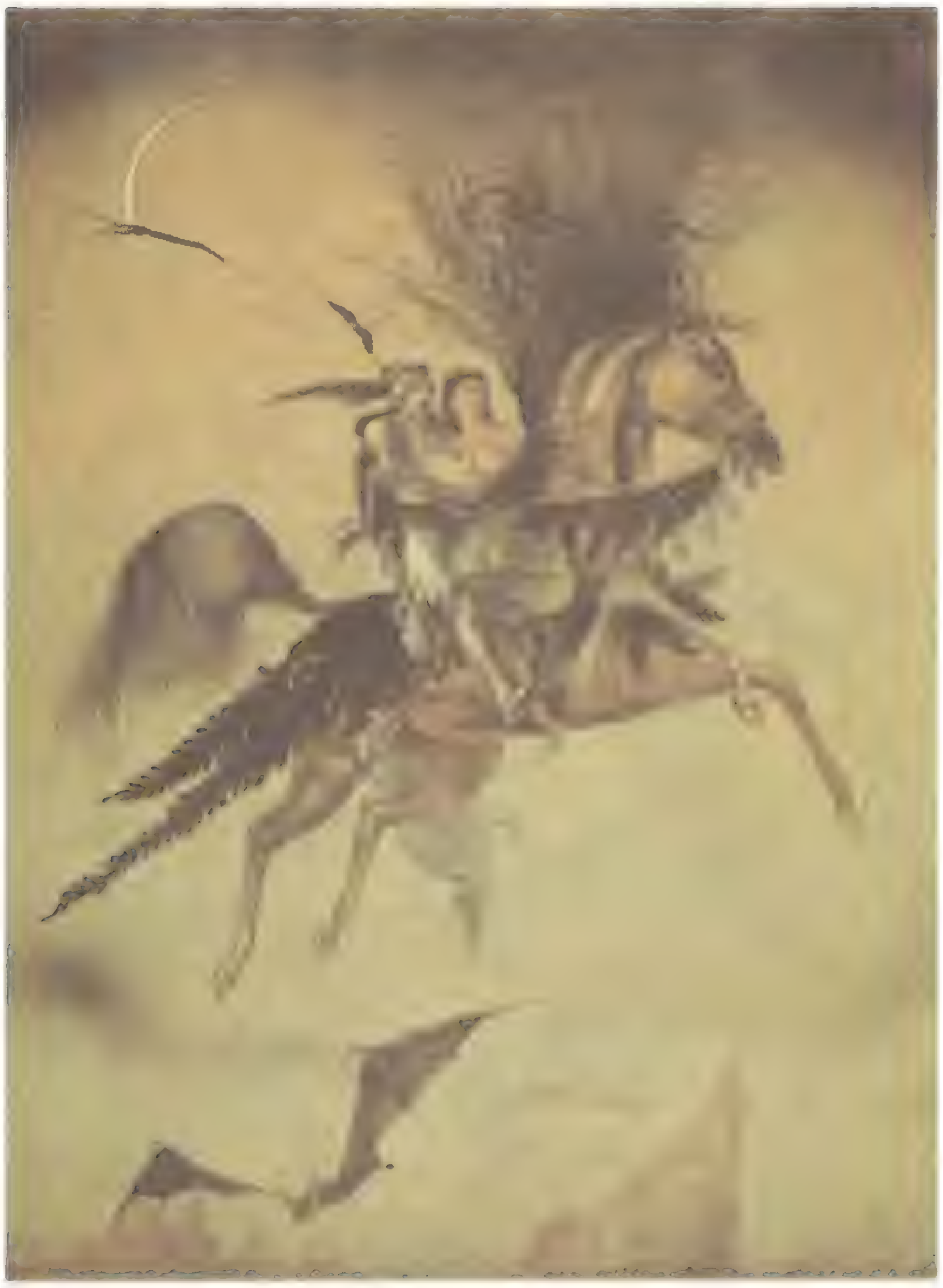
Иллюстрация В. Бехтеева к роману Ж. Санд «Консуэло».



Главным событием русской истории начала XIX в. явились Отечественная война 1812 г. и восстание декабристов 1825 г., оказавшие огромное влияние на весь ход художественного развития России и определившие круг тем и вопросов, волновавших русских романтиков (см. *Русская литература XIX в.*).

Но при всей самобытности и оригинальности русского романтизма развитие его неотделимо от общего движения европейской романтической литературы, как неотделимы вехи национальной истории от хода европейских событий: политические и социальные идеи декабристов преемственно связаны с основными принципами, выдвинутыми французской революцией.

При общей тенденции отрицания окружающего мира романтизм не составлял единства социально-политических взглядов. Наоборот, взгляды романтиков на общество, их позиции в обществе, борьбе своего времени было резко несхожими — от революционных (точнее, бунтарских) до консервативных и реакционных. Это часто дает основание делить романтизм на реакционный, созерцательный, либеральный, прогрессивный и т. п. Правильнее, однако, говорить о прогрессивности или реакционности не самого метода романтизма, а социальных, философских или политических взглядов писателя, учитывая, Иллюстрация А. Кошкина к балладе В. А. Жуковского «Людмила».



что художественное творчество такого, например, романтического поэта, как В. А. Жуковский, гораздо шире и богаче его политических и религиозных убеждений.

Особый интерес к личности, характер ее отношения к окружающей действительности, с одной стороны, и противопоставление реальному миру идеального (внебуржуазного, антибуржуазного) — с другой. Художник-романтик не ставит перед собой задачи точно воспроизвести реальную действительность. Для него важнее высказать свое отношение к ней, более того, создать свой, вымышленный образ мира, часто по принципу контраста с окружающей жизнью, чтобы через этот вымысел, через контраст донести до читателя и свой идеал, и свое неприятие отрицаемого им мира. Это активное личностное начало в романтизме накладывает отпечаток на всю структуру художественного произведения, определяет его субъективный характер. События, происходящие в романтических поэмах, драмах и других произведениях, важны лишь для раскрытия особенностей личности, которая интересует автора.

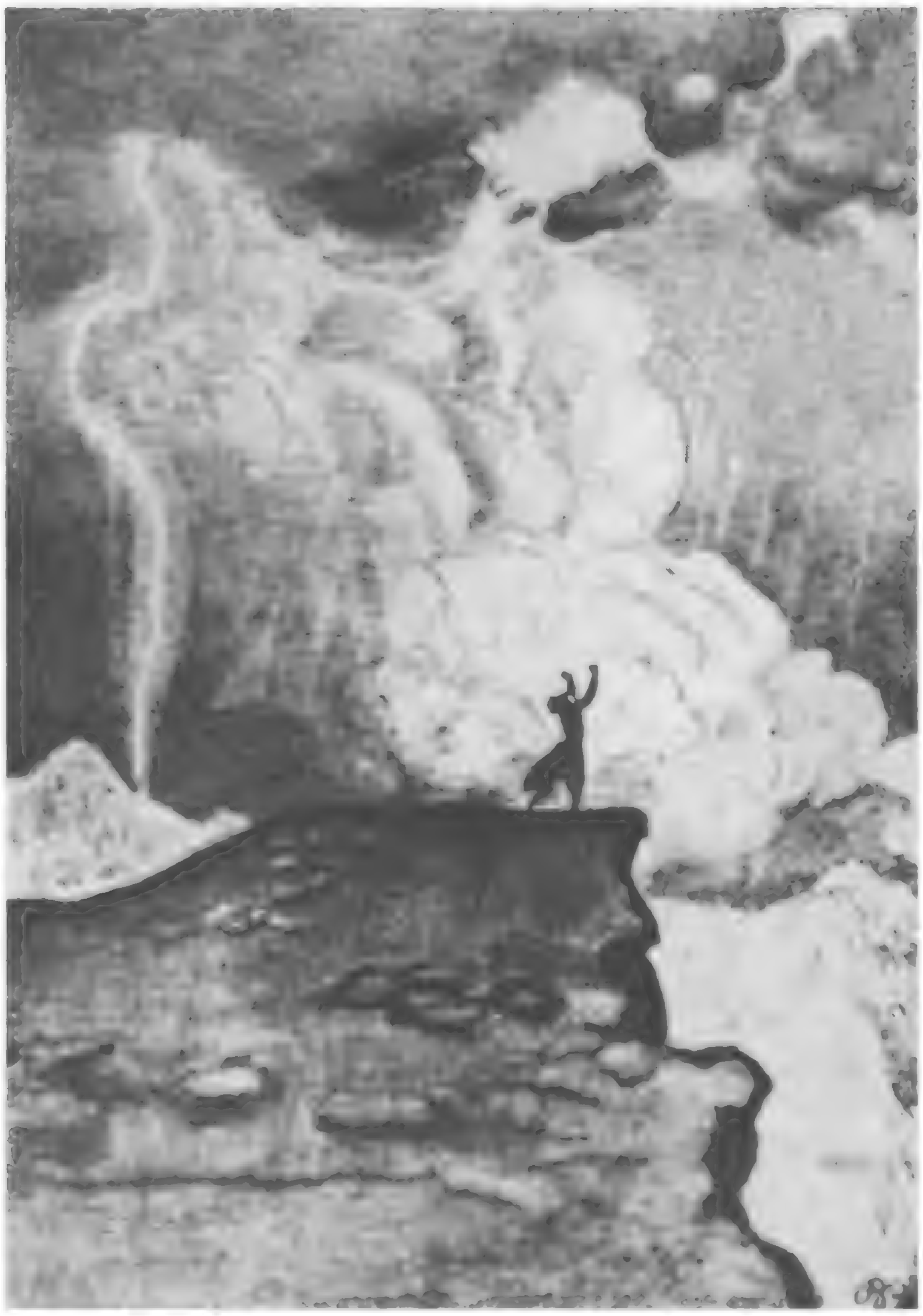
Так, например, история Тамары в поэме «Демон» М. Ю. Лермонтова подчинена главной задаче — воссоздать «дух беспокойный» — дух Демона, передать в космических образах трагедию современного человека и, наконец, отношение самого поэта к реальной действительности,

Где не умеют без боязни
Ни ненавидеть, ни любить.

Литература романтизма выдвинула своего героя, чаще всего выражающего авторское отношение к действительности. Это человек с особенно сильными чувствами, с неповторимо острой реакцией на мир, отвергающий законы, которым подчиняются другие. Поэтому он всегда поставлен выше окружающих («...я не создан для людей: я для них слишком горд, они для меня — слишком подлы», — говорит Арбенин в драме М. Лермонтова «Странный человек»).

Герой этот одинок, и тема одиночества варьируется в произведениях самых разных жанров, особенно часто в лирике («На севере диком стоит одиноко... » Г. Гейне, «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» М. Ю. Лермонтов). Одиноки герои Лермонтова, герои восточных поэм Дж. Байрона. Одиноки даже герои-бунтари: Каин у Байрона, Конрад Валленрод у А. Мицкевича. Это исключительные характеры в исключительных обстоятельствах.

Иллюстрация В. Замирайло к поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри».



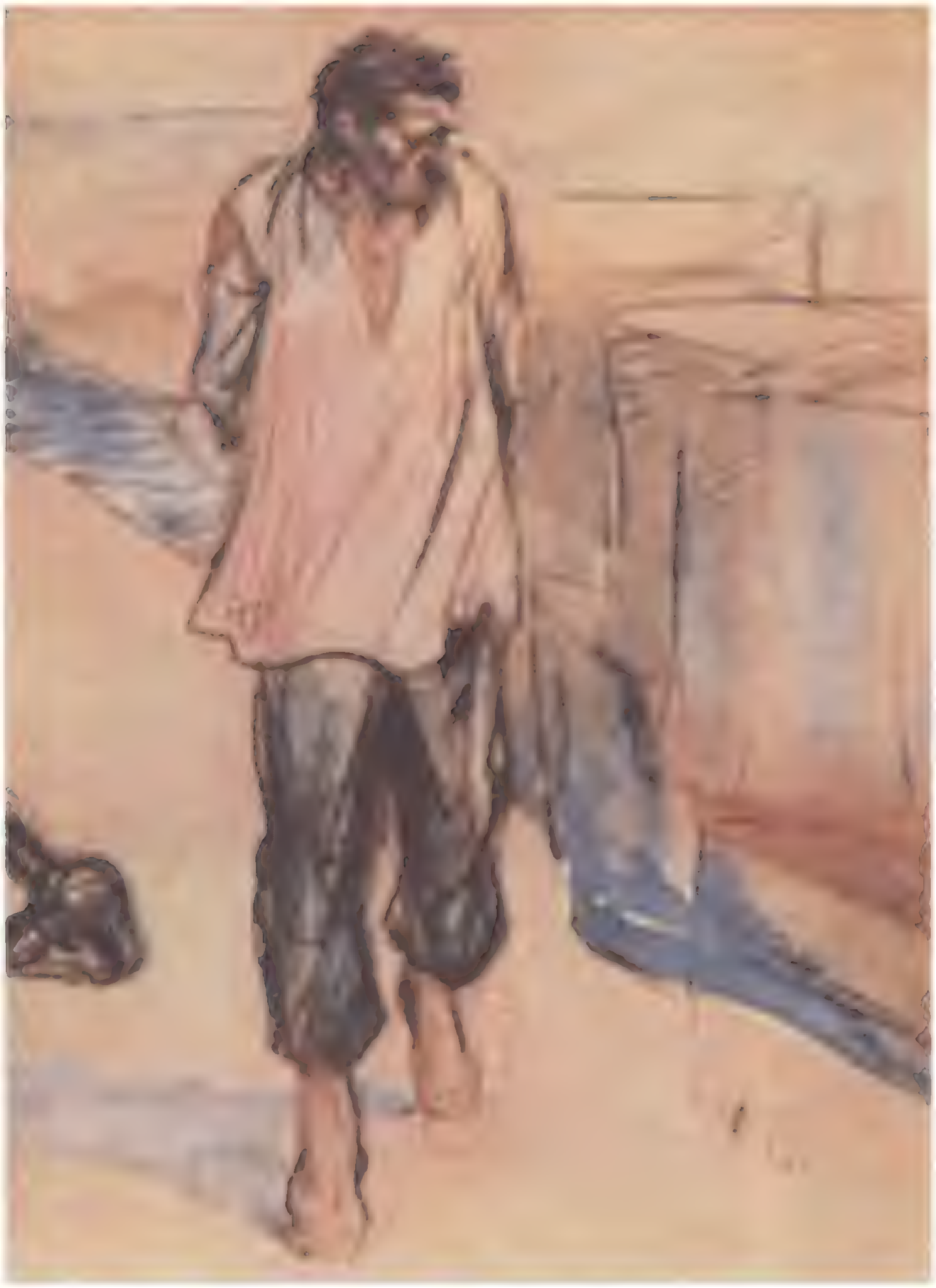


Иллюстрация А. Пластова к рассказу М. Горького «Челкаш».

Герои романтизма беспокойны, страстны, неукротимы. «Я рожден / С душой кипучею, как лава», — восклицает Арбенин в «Маскараде» Лермонтова. «Ненавистно томление покоя» герою Байрона; «...это личность человеческая, возмутившаяся против общего и, в гордом восстании своем, опершаяся на самом себе», — писал о байроновском герое В. Г. Белинский.

Романтическая личность, несущая в себе бунтарство и отрицание, ярко воссоздана поэтами-декабристами — представителями первого этапа русского романтизма (К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев-Марлинский, В. К. Кюхельбекер).

Повышенный интерес к личности и душевному миру человека способствовал расцвету лирических и лиро-эпических жанров — в ряде стран именно эпоха романтизма выдвинула великих национальных поэтов (во Франции — Гюго, в Польше — Мицкевич, в Англии — Байрон, в Германии — Гейне). Одновременно углубление романтиков в человеческое «я» во многом подготовило психологический реализм XIX в. Крупным открытием романтизма явился историзм. Если вся жизнь предстала перед романтиками в движении, в борьбе противоположностей, то это отразилось и на изображении прошлого. Родился исторический роман (В. Скотт, В. Гюго, А. Дюма), историческая драма. Романтики стремились красочно передать колорит эпохи, как национальный, так и географический. Они много сделали для популяризации устного народного творчества, а также произведений средневековой литературы. Пропагандируя самобытное искусство своего народа, романтики привлекали внимание к художественным сокровищам других народов, подчеркивая неповторимые черты каждой культуры. Обращаясь к фольклору, романтики часто воплощали легенды в жанре баллады — сюжетной песни драматического содержания (немецкие романтики, поэты «озерной школы» в Англии, В. А. Жуковский в России). Эпоха романтизма отмечена расцветом художественного перевода (в России блестящим пропагандистом не только западноевропейской, но и восточной поэзии явился В. А. Жуковский). Отвергая строгие нормы, предписывавшиеся эстетикой классицизма, романтики провозгласили право каждого поэта на многообразие художественных форм, созданных всеми народами.

Романтизм не исчезает со сцены сразу же с утверждением критического реализма. Например, во Франции такие знаменитые романтические романы Гюго, как «Отверженные» и «93-й год», созданы спустя много лет после завершения творческого пути реалистов Стендаля и О. де Бальзака. В России романтические поэмы М. Ю. Лермонтова, лирика Ф. И. Тютчева создавались тогда, когда литература уже заявила о себе значительными успехами реализма.

Но судьба романтизма на этом не завершилась. Спустя многие десятилетия, в других исторических условиях, писатели нередко вновь обращались к романтическим средствам художественного изображения. Так, молодой М. Горький, создавая одновременно и реалистические и романтические рассказы, именно в романтических произведениях полнее всего выразил пафос борьбы, стихийный порыв к революционному переустройству общества (образ Данко в «Старухе Изергиль», «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике»).

Однако в XX в. романтизм уже не составляет цельного художественного направления. Речь идет только о чертах романтизма в творчестве отдельных писателей.

В советской литературе черты романтического метода отчетливо проявлялись в творчестве многих писателей-прозаиков (А. С. Грин, А. П. Гайдар, И. Э. Бабель) и поэтов (Э. Г. Багрицкий, М. А. Светлов, К. М. Симонов, Б. А. Ручьев).

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX В.

XIX век по праву называют золотым веком русской литературы. Озаренная гением А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова, блеском таланта целого созвездия крупнейших писателей, русская литература стремительно прошла большой путь, выдвинулась в число величайших литератур мира и оказала заметное влияние на художественную культуру всего человечества. Она стала средоточием духовной жизни русского общества, его совестью, защитницей интересов угнетенного, страдающего народа.

Как и на Западе, основными направлениями в русской литературе XIX в. были *романтизм* и критический реализм. Однако возникли они в иных общественно-исторических условиях, получили во многом иное идеологическое наполнение и были глубоко оригинальны. Романтизм и реализм в России в большей мере были связаны с идейным наследием и литературными направлениями XVIII в., теснее и активнее взаимодействовали между собой, рождали множество смешанных, переходных, промежуточных форм.

Беспокойный, мятежный характер романтического искусства как нельзя лучше отвечал атмосфере общенационального подъема, жажде обновления и преобразования жизни, пробудившихся в русском обществе после окончания Отечественной войны 1812 г. В стране началось освободительное движение, сформировалось целое поколение борцов-революционеров. Это были «первенцы свободы» — декабристы, лучшие люди из дворян, выступившие против «самовластья» и деспотизма.

Первоначально — еще в первое десятилетие XIX в. — романтические настроения нашли свое выражение в поэзии В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова. В задушевно-мечтательной лирике и балладах Жуковского, по большей части переводных, в изящных элегиях и дружеских посланиях Батюшкова с их поэтизацией частной жизни оформилась основная тема литературы романтизма: противостояние личности и общества, неудовлетворенность сущим и стремление уйти от него в какой-то иной, лучший мир — фантастического предания (Жуковский), условной, эстетизированной античности (Батюшков), в мир собственной души.

В дальнейшем художественные принципы этих зачинателей русского романтизма получат свое продолжение и развитие в лирике

Иллюстрация В. Бехтеева к поэме А. С. Пушкина «Граф Нулин».

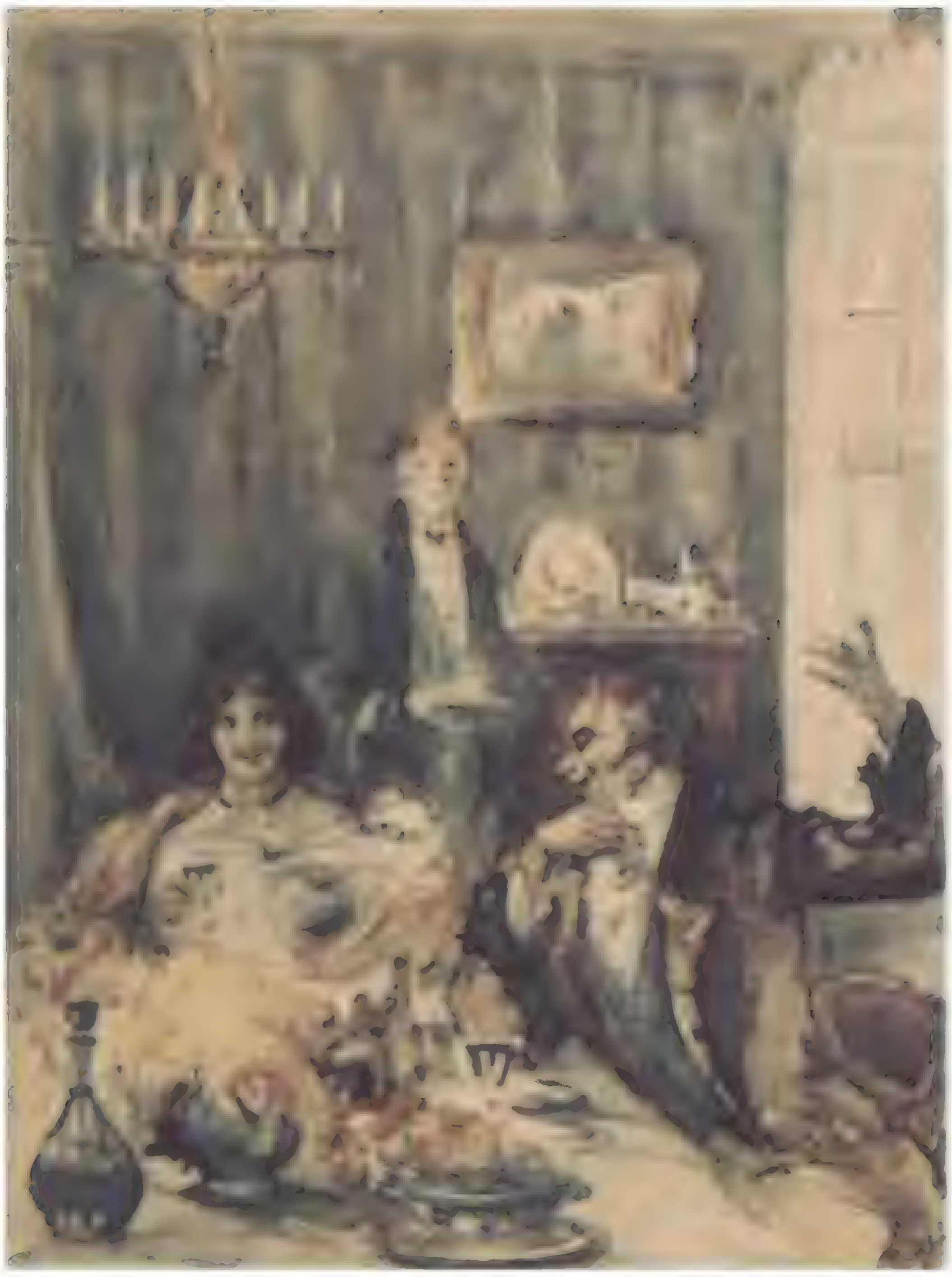
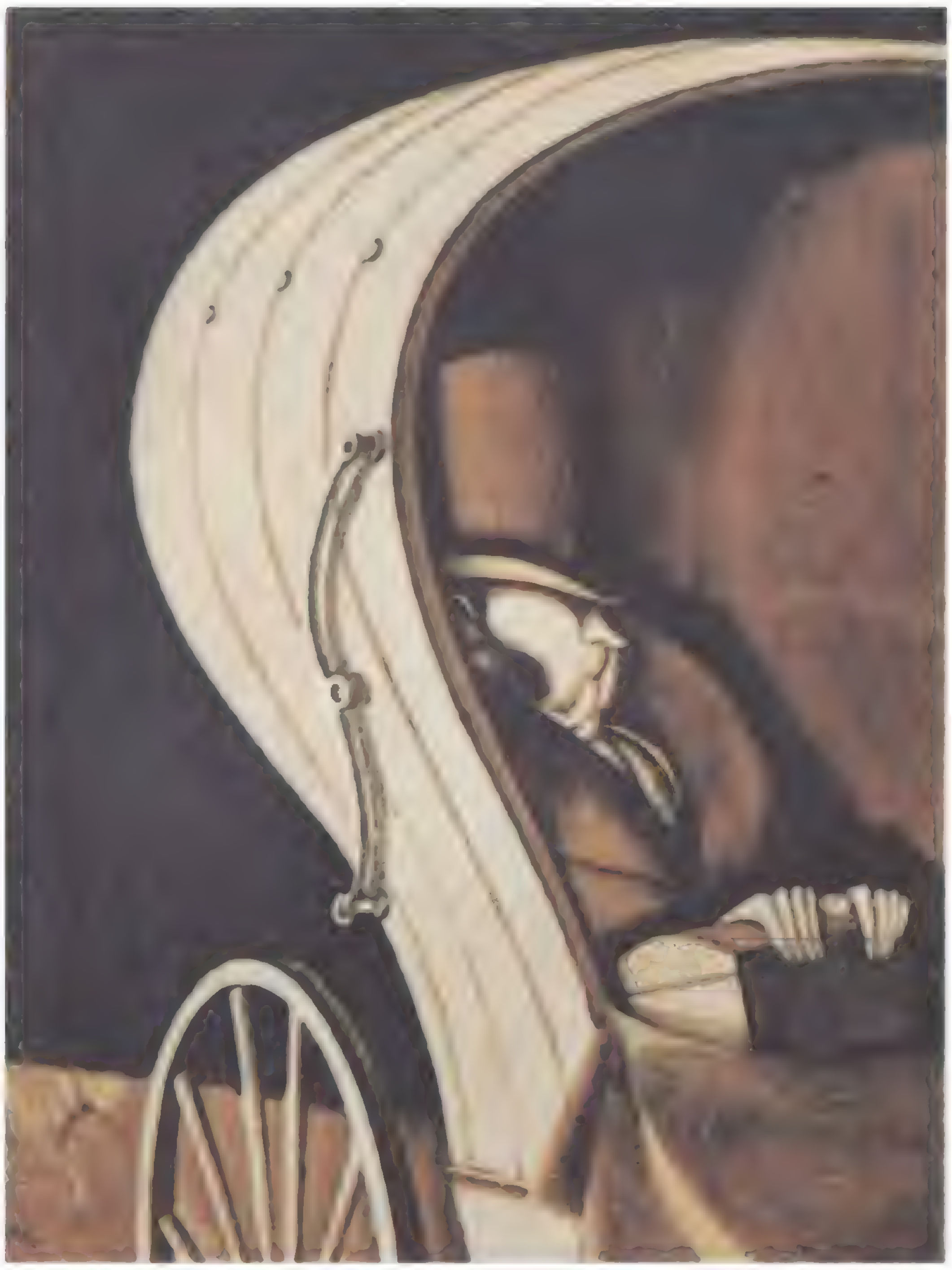
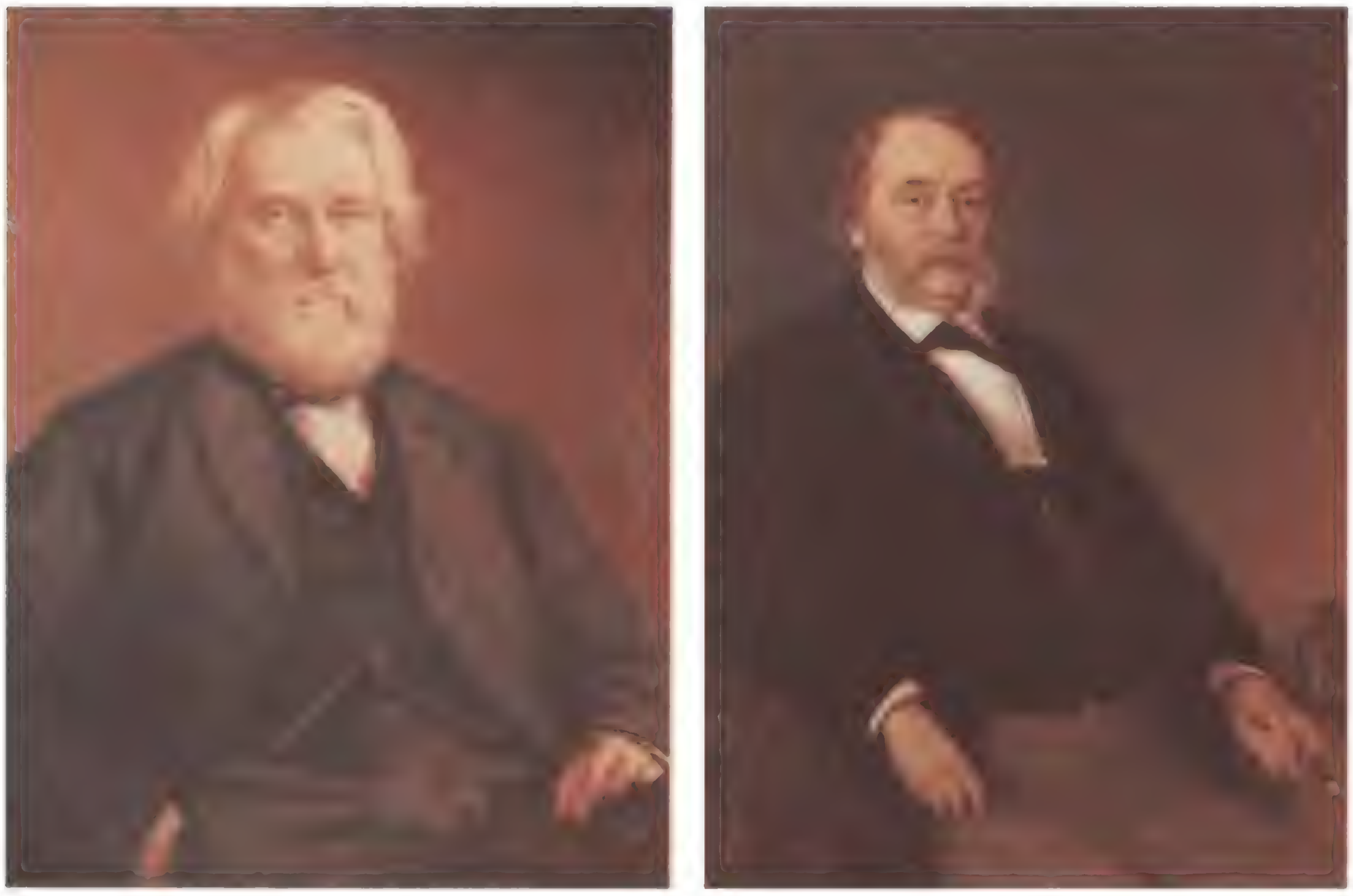


Иллюстрация С. Алимова к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».





Слева направо:
И. С. Тургенев. Художник И. Крамской.
И. А. Гончаров. Художник И. Крамской.

Д. В. Давыдова, П. А. Вяземского, А. А. Дельвига, Е. А. Баратынского, Н. М. Языкова, а также в юношеском творчестве А. С. Пушкина. В их стихах выразилась противоречивость и драматическая напряженность внутреннего мира незаурядной, независимой личности, враждебной официальным сферам. Культ наслаждения, упоение личной свободой (гусарские стихи Давыдова, студенческие песни Языкова, дружеские послания Вяземского и юного Пушкина) уживаются в их творчестве с жалобами на жизнь, с настроениями печали, уныния, безнадежности. Особенно глубоко и последовательно трагическая сторона позиции гордого одиночества запечатлена в поэзии Баратынского. Неизбежность утрат, охлаждение души, вечные противоречия человеческой психики — главные темы его лирики.

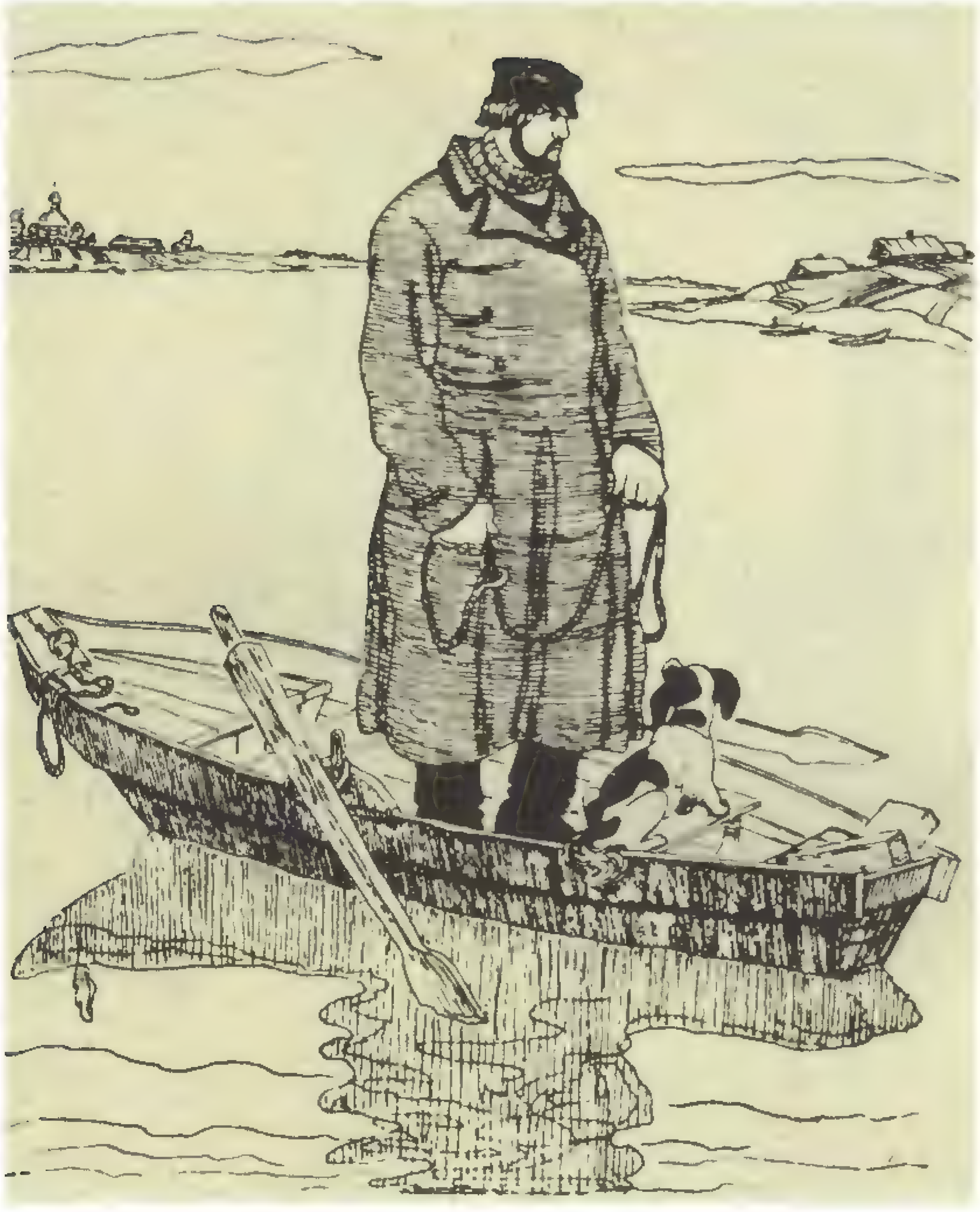


Иллюстрация И. Астапова к рассказу И. С. Тургенева «Муму».

Напротив, в художественном творчестве писателей-декабристов: К. Ф. Рылеева, В. К. Кюхельбекера, А. А. Бестужева-Марлинского, А. И. Одоевского и других — центром внимания была не судьба личности, но судьба нации, не личное благо, но благо общественное. Романтизм декабристов носил революционно-гражданский характер, их произведения звали на подвиг, славили радость борьбы за свободу. Декабристы считали, что главная задача искусства — воспитание подлинных граждан. Им был близок художественный опыт *классицизма* с его прославлением гражданских доблестей, установкой на торжественно-патетическую речь, тяготением к возвышенно-героическим жанрам. Однако накал их гражданских чувств был несравненно более сильным. В служении общему благу, в гибели за Отчизну видели они высшее счастье. Пламенная жажда свободы, жгучая ненависть к тирании рождают страстный лиризм декабристской поэзии. Именно этой своей стороной сближается она с романтизмом.

Центральной фигурой романтического движения в преддекабристскую эпоху был А. С. Пушкин. В его лирике («Погасло дневное светило», «Узник», «К морю» и др.), в его южных поэмах («Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы») наиболее полно и ярко воплотился образ героя-индивидуалиста, разочарованного и одинокого, недовольного жизнью и рвущегося к свободе. И характер демонического бунтаря, и сам жанр романтической поэмы сложились в творчестве Пушкина под непосредственным влиянием Байрона. Пушкин создал, однако, оригинальный, русский вариант романтической поэмы, оказавший огромное воздействие на отечественную литературу. Постепенно разочарование в духовно-нравственном облике героя-индивидуалиста, в возможности личности, даже самой выдающейся, направить по своему произволу ход исторических событий стимулировало переход Пушкина на позиции реализма.

Новые черты и свойства проявились в русском романтизме последекабристской поры. С одной стороны, усилившееся стремление к коренному изменению жизни, а с другой, видимая неразрешимость общественных противоречий, неясность путей исторического развития, невозможность прямой политической деятельности в эпоху господства реакции — все это побуждало к нравственно-философским раздумьям, сосредоточенному размышлению о мире, человеке, истории.

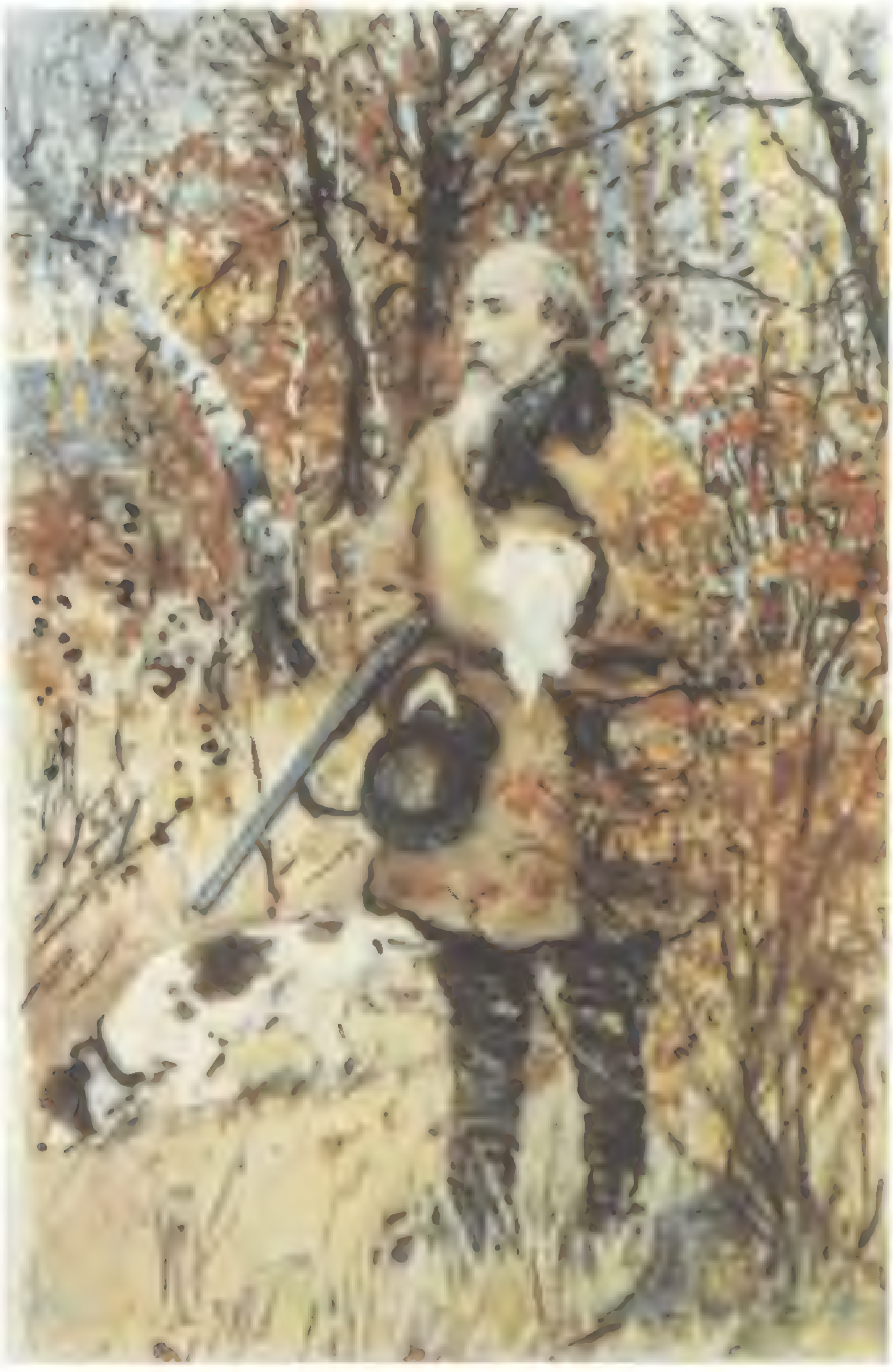
Дух самоанализа, философских исканий сказался как в произведениях писателей, вступивших в литературу задолго до событий 14 декабря 1825 г. (с особой силой в поздней лирике Баратынского), так и в творчестве поэтов нового поколения: М. Ю. Лермонтова, А. И. Полежаева, Н. П. Огарева, продолживших традиции гражданского романтизма. Более того, в рамках романтического направления складывается особое течение философского романтизма: группа так называемых поэтов-любомудров (Д. В. Веневитинов, А. С. Хомяков, С. П. Шевырев), творчество талантливого и своеобразного прозаика В. Ф. Одоевского, гениального русского лирика Ф. И. Тютчева.

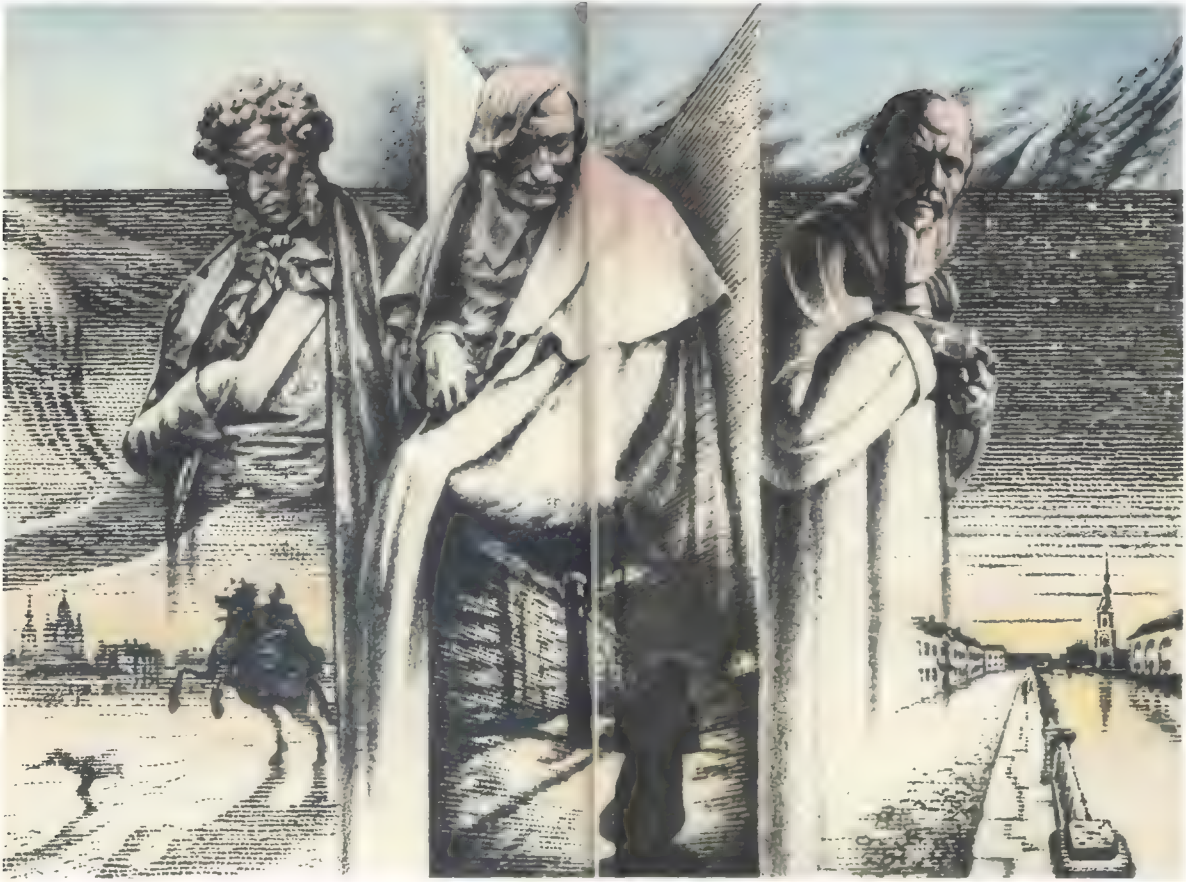
Все больше заявляет о себе романтическая проза. Широкую известность получают повести писателя-декабриста А. А. Бестужева-Марлинского, исторические романы М. Н. Загоскина; позднее, уже в 1840-е гг., выходит итоговая книга В. Ф. Одоевского «Русские ночи», принадлежащая к числу замечательных явлений русского романтизма. В романтическом духе выдержаны ранние произведения Н. В. Гоголя: «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Тарас Бульба», «Вий». Единство украинского народа, общность, душевная красота и поэтичность простых людей, живущих в согласии с природой, выступают в них как романтическая противоположность ненормальному, обособленному существованию человека в современном цивилизованном обществе, захваченном духом эгоизма, корысти и приобретательства.

Наиболее ярким и полным воплощением романтических умонастроений 1830-х гг. стало творчество М. Ю. Лермонтова. В его лирике, драме «Маскарад», в «Песне про ... купца Калашникова», поэмах «Демон» и «Мцыри» глубоко раскрыта трагедия одинокой личности, бросившей вызов целому миру и переживающей непрестанные внутренние борения. Основное противоречие романтического искусства — противоречие между идеалом и действительностью — достигает у Лермонтова предельного напряжения и невиданной остроты.

На протяжении 1820—1830 гг. набирает силу новое литературное направление, получившее впоследствии наименование реализма. На первых порах противостояние романтизма и реализма не исключало их взаимодействия, их взаимопроникновения, причем даже в творчестве одного писателя. Лишь в 1840-е гг. борьба между ними обостряется, романтизм оказывается оттесненным на второй план и фактически сходит со сцены.

Н. А. Некрасов. Картина художника А. Пластова.





Однако традиции романтизма долго еще отзываются в русской литературе: в лирике А. А. Фета, А. Н. Майкова, Я. П. Полонского, А. К. Толстого и других поэтов, причастных школе так называемого «чистого искусства», а позднее — в произведениях молодого М. Горького, в поэзии символистов.

У истоков реализма в русской литературе стоят И. А. Крылов-баснописец и А. С. Грибоедов — автор бессмертной комедии «Горе от ума», проникнутой «глубокою истиною русской действительности» (Белинский). Но подлинным первооткрывателем «поэзии действительности» по праву считается А. С. Пушкин — создатель «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», «Повестей Белкина», «Дубровского» и «Медного всадника», «Пиковой дамы» и «Капитанской дочки». В его творчестве оказалась преодоленной грань между «высокими», «поэтическими» и «низменными» сферами бытия, утвердился взгляд на общество как на исторически сложившуюся целостность, подчиненную объективным, не зависящим от человека законам. Под пером Пушкина-реалиста русская старина и русская современность предстали в неисчерпаемом многообразии, в столкновении противоборствующих сил, богатстве и сложности характеров, национально-исторических типов: «лишнего» человека (Онегин), решительной, страстной и самоотверженной женской натуры (Татьяна), «маленького человека» (Самсон Вырин), вождя крестьянского восстания (Пугачев), эгоистического индивидуума, всеми силами стремящегося к самоутверждению и обогащению (Германн). Творчество Пушкина заложило основы развития пути русской литературы XIX в.

СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ БОНДИ (1891—1983)

Сергей Михайлович Бонди прожил большую жизнь. Будучи студентом, занимался в семинарах профессоров С. А. Венгерова и И. А. Шляпкина. Учился у таких филологов, как И. А. Бодуэн де Куртенэ, А. А. Шахматов, Л. В. Щерба. Работал с М. А. Цявловским, Б. В. Томашевским, Б. М. Эйхенбаумом, Ю. Н. Тыняновым. Был знаком с А. А. Блоком, Ф. К. Сологубом, Андреем Белым, А. А. Ахматовой. Он как бы воплощал в себе непрерывность русской духовной традиции, переносил ее в сегодняшний день.

Первые публикации Бонди, посвященные А. С. Пушкину, относятся к 1921 г., однако серьезные занятия творчеством поэта начались еще раньше, в студенческие годы. Студент Петроградского университета Сергей Бонди находит ключ к зашифрованным строфам «Евгения Онегина», над разгадкой которых тщетно бились такие знаменитости в пушкиноведении, как Л. Н. Майков, Н. О. Лернер, В. Я. Брюсов. В 1931 г. Бонди выпускает книгу «Новые страницы Пушкина», где на основе внимательного анализа черновиков поэта предлагает реконструкцию и научно обоснованное чтение ряда неизвестных ранее или публиковавшихся с искажениями произведений Пушкина. Среди них такие лирические жемчужины, как «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...», «Я возмужал среди печальных бурь...», «Вот, Муза, резвая болтунья...» и др.

Затем появляются исследования «Историко-литературные опыты Пушкина» (1934), «Неосуществленное послание Пушкина к «Зеленой лампе» (1935), «Воображаемый разговор Пушкина с Александром I» (1952). В статьях «Спорные вопросы изучения пушкинских текстов» (1932) и «О чтении рукописей Пушкина» (1937) Бонди последовательно и полно излагает текстологическую систему, «удивительную, — как писал Н. В. Измайлов, — по своей стройности, простоте, ясности и всеобщности». Впоследствии эта система легла в основание большого академического издания сочинений Пушкина — издания, составившего эпоху в отечественном пушкиноведении и текстологии.

Сергей Михайлович не раз подчеркивал, что «историко-литературная наука должна давать точные, объективно верные положения, а не более или менее остроумные концепции того или иного талантливого исследователя». Это стремление к совершенной точности литературоведческого анализа наиболее отчетливо обнаружилось в последней книге Бонди «О Пушкине. Статьи и исследования» (1978), книге, довольно полно представившей сферу его исследовательских интересов.

Истины, добытые Сергеем Михайловичем Бонди, легли прочным основанием советской пушкиноведческой науки. Велико и их общеметодологическое значение для литературоведения в целом.

Вслед за Пушкиным к реализму приходят М. Ю. Лермонтов, углубивший в «Герое нашего времени» принципы психологического раскрытия личности, и Н. В. Гоголь, обнаживший в «Ревизоре», «Шинели», «Мертвых душах» трагикомическую сторону повседневного, будничного существования, усиливший обличительно-критическое начало нового художественного метода. Творчество Гоголя стало знаменем натуральной школы — первого объединения писателей-реалистов, сложившегося в 1840-е гг. (см. ***Натурализм***).

Признанным вождем натуральной школы, объявившей открытую войну романтизму, стал В. Г. Белинский, который сыграл важнейшую роль в создании теории реализма, обосновании его эстетических принципов. Сплотившиеся вокруг Белинского молодые писатели поставили своей задачей возможно более точное, непосредственное воссоздание повседневной жизни обыкновенных людей — со всеми ее мелочами, подробностями, прозаическими, темными сторонами. Старательно и добросовестно изучая действительность, они открывали в своих рассказах, повестях, очерках такие ее грани, каких почти не знала прежняя литература: своеобразие быта, особенности речи, душевного склада крестьян, мелких чиновников, городской бедноты, обитателей петербургских «углов». Лучшие произведения писателей, составивших натуральную школу, — «Записки охотника» И. С. Тургенева, «Бедные люди» Ф. М. Достоевского, «Сорока-воровка» и «Кто виноват?» А. И. Герцена, «Обыкновенная история» И. А. Гончарова, «Деревня» и «Антон-Горемыка» Д. В. Григоровича — подготовили расцвет реализма в русской литера-

ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ БЛАГОЙ
(1893—1984)

Дмитрий Дмитриевич Благой, советский литературовед, член-корреспондент АН СССР (1953), действительный член АПН РСФСР (1947), АПН СССР (1967). С 1943 г. и до конца жизни профессор МГУ. Благой был одним из ведущих редакторов фундаментального пушкинского Полного собрания сочинений 1937—1949 гг., впервые включившего в себя все черновики поэта. На протяжении всей жизни ученый работал над трилогией «Творческий путь Пушкина». Первый том этого труда вышел в свет в 1950 г. и был удостоен Государственной премии. В нем рассмотрен период жизни Пушкина до 1826 г. Второй том опубликован в 1967 г. и остается одним из капитальных исследований творчества Пушкина 1826—1830 гг. Третий том, над которым ученый работал в конце жизни, закончен не был. Некоторые его идеи и фрагменты вошли в последнюю книгу ученого «Душа в заветной лире».

Благой принадлежал к поколению интеллигенции, сформировавшемуся в предреволюционные годы. После Октябрьской революции он стал одним из создателей социологического направления в советском литературоведении. В лучших его работах убедительно показана связь динамики общественного развития и творчества русских классиков («Социология творчества Пушкина», ряд статей). На этом же подходе основываются и его позднейшие теоретические работы, посвященные закономерностям развития русской литературы XIX в.

Среди работ Благого на другие темы наибольшую известность получила книга «Мир как красота», посвященная поэзии А. А. Фета. Здесь проявилась большая чуткость ученого к стиху, к эстетической ценности поэзии. Интересны статьи Благого о его современниках: В. Я. Брюсове, А. А. Блоке, В. В. Маяковском.

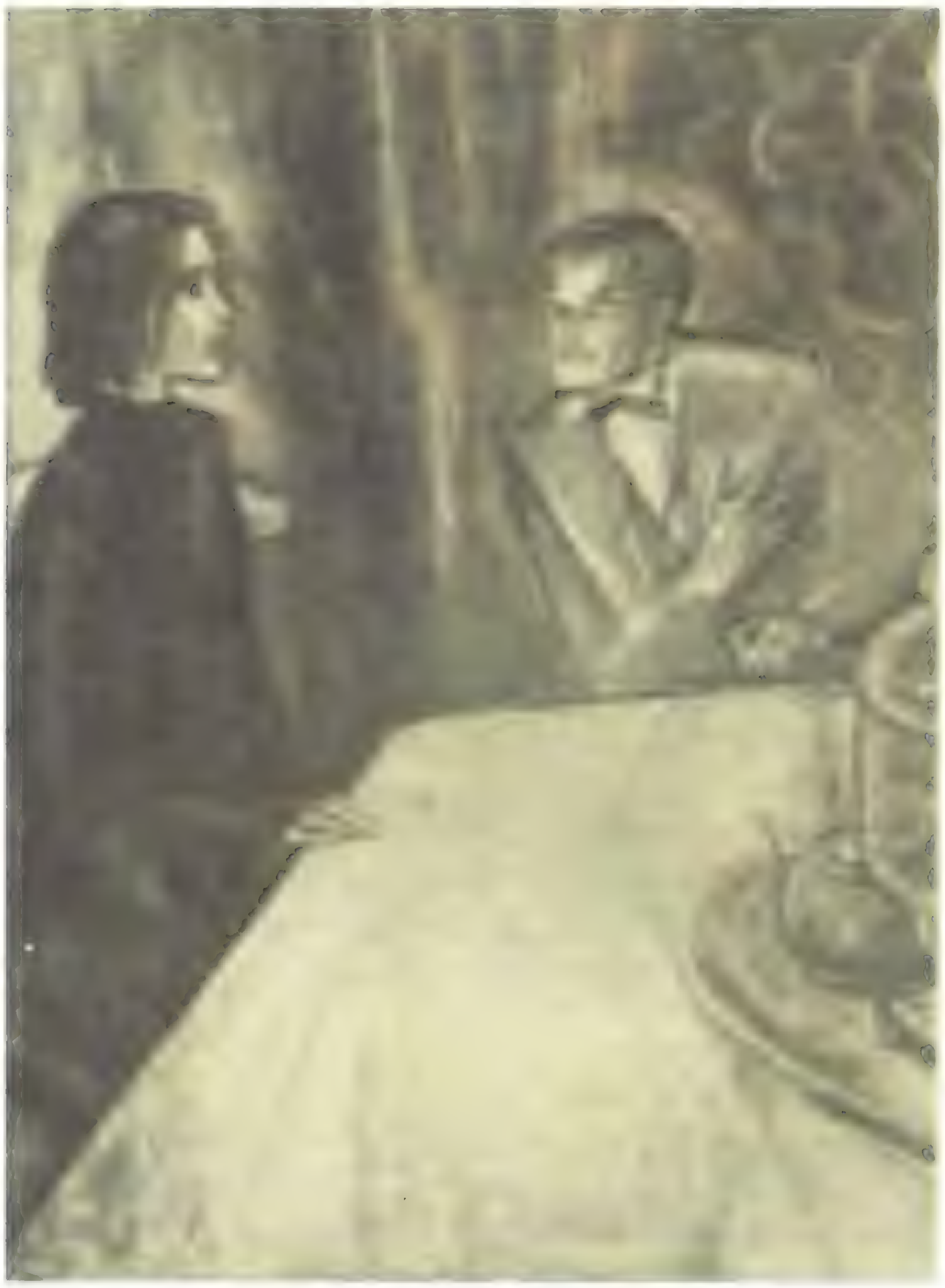
Благой был одним из видных организаторов науки. Под его редакцией вышло много коллективных трудов, переизданий классики, сборников антологий. Многие годы он был профессором Московского государственного педагогического института им. В. И. Ленина и занимался вопросами методики вузовского и школьного преподавания литературы. До сих пор одним из лучших пособий для студентов остается его учебник «История русской литературы XVIII в.».

После завершения научной трилогии о Пушкине Д. Д. Благой намеревался написать свои мемуары, рассказать о встречах с А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой... Однако этот замысел остался неосуществленным, поскольку до последних дней жизни ученый продолжал трудиться над пушкинской темой.

туре второй половины XIX в.

Середина 1850-х гг. — начало нового общественного подъема, время подготовки крестьянской реформы, вокруг которой сразу же развернулась острейшая идейная и литературная борьба. Осуществленное в феврале 1861 г. «освобождение» крестьян, означавшее, что Россия ступила, наконец, на путь буржуазных преобразований, лишь подлило масла в огонь, возбудило горячие, страстные споры о судьбе народа, о перспективах развития России. В стране сложилась революционная ситуация, с новой силой вспыхнуло освободительное движение, во главе которого стояли теперь революционеры-разночинцы. Вождями русской революционной демократии были Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов — сторонники крестьянской революции, звавшие Русь «к топору», а их главным печатным органом — редактировавшийся Н. А. Некрасовым журнал «Современник». Публицистическая и литературно-критическая деятельность Чернышевского и Добролюбова способствовала проникновению передовых, освободительных идей в русскую литературу, чутко откликавшуюся на важнейшие запросы и потребности общественной жизни.

Иллюстрация В. Минаева к роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».



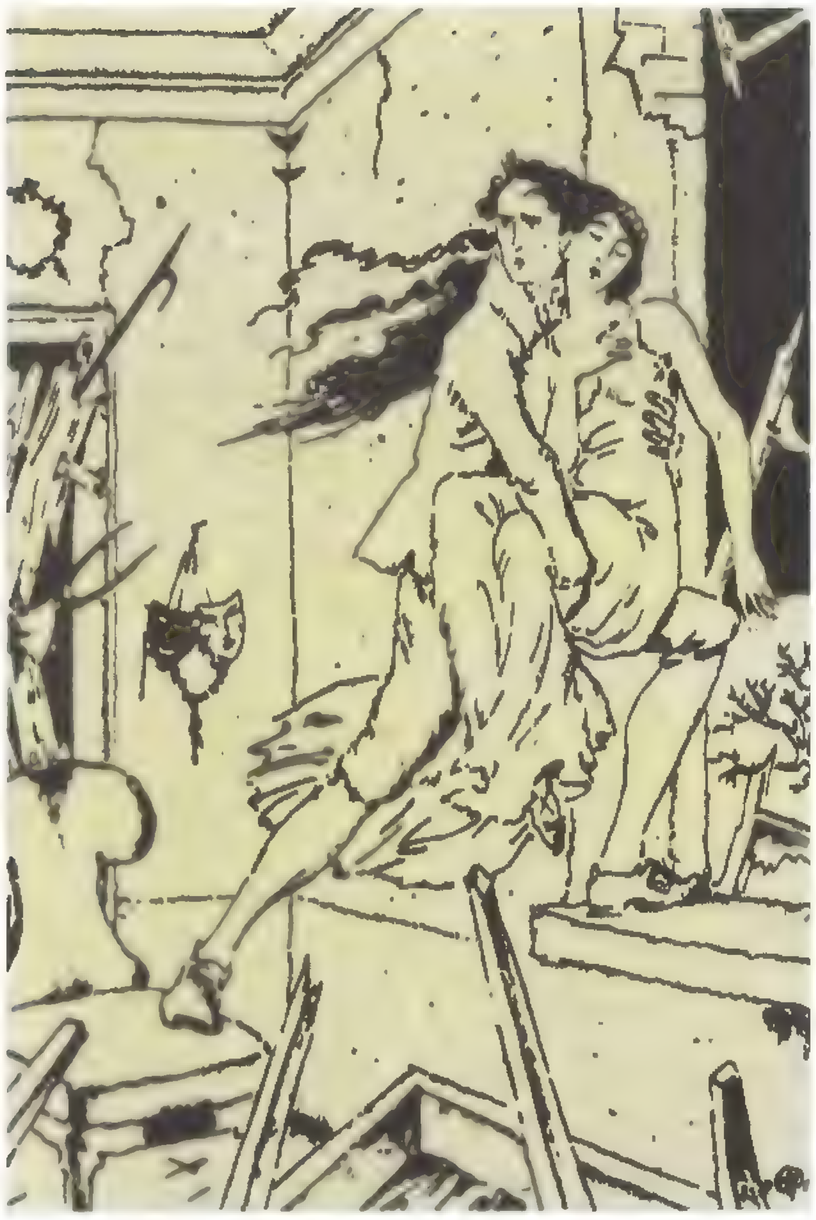
В раскаленной атмосфере всеобщего возбуждения, в идейных разногласиях и спорах русскими писателями-реалистами было создано на протяжении 1860—1870-х гг. небывалое количество выдающихся, крупномасштабных художественных произведений, таких, как «Обломов» и «Обрыв» И. А. Гончарова, «Гроза» и «Бесприданница» А. Н. Островского, цикл романов И. С. Тургенева, «Что делать?» Н. Г. Чернышевского, «Былое и думы» А. И. Герцена, «История одного города» и «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, «Война и мир» и «Анна Каренина» Л. Н. Толстого, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, составивших в своей совокупности грандиозную панораму жизни России во второй половине XIX столетия. В этих произведениях — в полном смысле слова классических — ярко проявились характерные черты русской литературы: бескомпромиссное стремление к правде, высокая идейность и гражданственность, народность. Тогда же окончательно сложился сам тип общественно-психологического романа, ставшего ведущим жанром русской литературы.

В противоположность романтикам, утверждавшим независимость личности от общества, писатели-реалисты изображали человека в многообразных связях с окружающим миром, в его социально-бытовой и психологической конкретности, создавая подчас иллюзию подлинности, достоверности. Они стремились выявить наиболее существенные стороны жизни, воплотить важнейшие коллизии и антагонизм эпохи, представить наиболее типичные общественно-психологические характеры, запечатлеть непрестанные изменения исторической действительности.

По большей части писатели-реалисты показывали человека в конфликте со средой, рассматривали его как жертву несправедливого и ненормального общественного устройства (недаром реализм XIX в. называют критическим). Вместе с тем в той же самой действительности они видели иные стороны, отвечавшие их идеалам, питавшие их надежды на лучшее будущее, их положительную программу (поэзия «дворянских гнезд» в романах и повестях Тургенева, верность патриархальным традициям в творчестве Л. Толстого, духовное величие русского народа в поэзии Некрасова и т. п.). Русский реализм, следовательно, был не только критическим, но и утверждающим.

Вообще, задача художественно-аналитического исследования современности, первостепенная для реалистов на Западе, была подчинена в русском реализме (сближавшемся в этом отношении с романтизмом) задаче преображения мира и человека. Изучение жизни и ее законов выступило с этой точки зрения как необходимое условие, как предпосылка грядущего обновления — социального и нравственного. Лучшие герои русской литературы ощущают себя непосредственными участниками исторического движения, им свойственно чувство личной ответственности за судьбы Родины, всего человечества, они испытывают потребность в активном, практическом действии. Отсюда — тяготение русских писателей-классиков к постановке общенациональных, общечеловеческих проблем, особое внимание к идейным спорам и мировоззренческим конфликтам, духовным исканиям и самоопределению личности, обостренный интерес к глубинам человеческой психики, противоречиям сознания, возможностям, таящимся в природе человека. В отличие от западноевропейского, русский критический реализм сохраняет значение господствующего литературного направления

Иллюстрация М. Добужинского к рассказу Н. С. Лескова «Тупейный художник».



МИХАИЛ ПАВЛОВИЧ АЛЕКСЕЕВ
(1896—1981)

Есть филологи, которые изучают одну эпоху, творчество одного или двух-трех писателей. Академик М. П. Алексеев занимался десятками литератур разных времен и стран, произведениями сотен авторов. Начинал он как музыковед: еще будучи молодым человеком, опубликовал в киевских и саратовских периодических изданиях около двухсот рецензий. Одновременно он написал несколько статей об И. С. Тургеневе, А. Н. Островском, позже писал об А. А. Бестужеве-Марлинском. Первая пушкиноведческая статья Алексеева появилась после окончания им Киевского университета, в 1919 г., а последняя, посвященная «Сказка о золотом петушке», была закончена за несколько часов до смерти. Стихотворению А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» он посвятил целую книгу (1967).

Русскую литературу Алексеев изучал не отдельно, а в связях с другими литературами, со всем европейским литературным процессом. В этом — главная особенность работы ученого-энциклопедиста. О широком диапазоне интересов Алексеева свидетельствуют его книга «Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв.», 91-й том серии «Литературное наследство», написанный им одним и рассказывающий о русско-английских связях XVIII — первой половины XIX в. Ученого интересовало и то, что писали английские путешественники о России, и вопросы истории и теории художественного перевода, писал он о литературах французской, итальянской, венгерской, бразильской и др.

Алексеев явился одним из зачинателей изучения того влияния, которое русская литература оказала на западную. Он исследовал роль И. С. Тургенева как проводника русской культуры в Европе.

Почти полвека продолжалась педагогическая деятельность Алексеева. Он был организатором множества научных конференций и симпозиумов по проблемам связей между литературами, председателем Международного комитета славистов.

Академик М. П. Алексеев принадлежит к тем ученым, труды которых многие десятилетия будут нужны филологам, ибо богатство фактического материала, собранного и изученного им, поистине необозримо.

вплоть до конца XIX столетия. Однако его облик постепенно изменяется. Эволюционирует творчество корифеев-«шестидесятников» (М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Н. Толстого), являются все новые поколения писателей: в 1860-е гг. — Н. С. Лесков и Г. И. Успенский, в 1880-е гг. — В. Г. Короленко, В. М. Гаршин, А. П. Чехов, еще позже, в самом конце века, — М. Горький, И. А. Бунин, А. И. Куприн, Л. Н. Андреев. Изменяется и общественная ситуация в стране, духовно-нравственный климат эпохи.

Революционная ситуация 1859—1861 и 1869—1879 гг. сменяется периодом реакции. Возникает настроение разочарования, уныния, пессимизма. Реформы не принесли благотворных перемен, не облегчили страданий народа; после убийства народовольцами Александра II снова наступила полоса реакции. Вместе с тем в воздухе пахло грозой, назревали новые, грандиозные социально-исторические потрясения и сдвиги.

Писателям, вступившим в литературу в 1880-е гг., явственна тоска по «общей идее», тяга к переоценке идейного наследия минувшей эпохи. Им свойственно пристальное внимание к «мелочам жизни», стремление разобраться в хаотической путанице и видимой бессмыслице современной действительности. В своих произведениях, преимущественно малых жанров (роман в это время отходит на второй план), они стремятся воссоздать тревожную атмосферу всеобщего неблагополучия, определить степень готовности рядовых людей из самых разных слоев общества к духовно-нравственному пробуждению, личностному самосознанию. Проникнутое ощущением, что «больше жить так невозможно» (Чехов), возвышенно-романтическими предчувствиями какой-то иной, лучшей жизни, их творчество стало предвестием литературы нового, XX столетия.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.

Период истории русской литературы, который начался в 90-е гг. прошлого века и закончился в октябре 1917 г., получал у литературоведов разные названия: «новейшая русская литература», «русская литература XX в.», «русская литература конца XIX — начала XX в.». Но, как бы ни называли литературу этого периода, ясно, что она была не просто продолжением литературы XIX столетия, а означала особый период, даже целую эпоху литературного развития, требующую специального изучения.

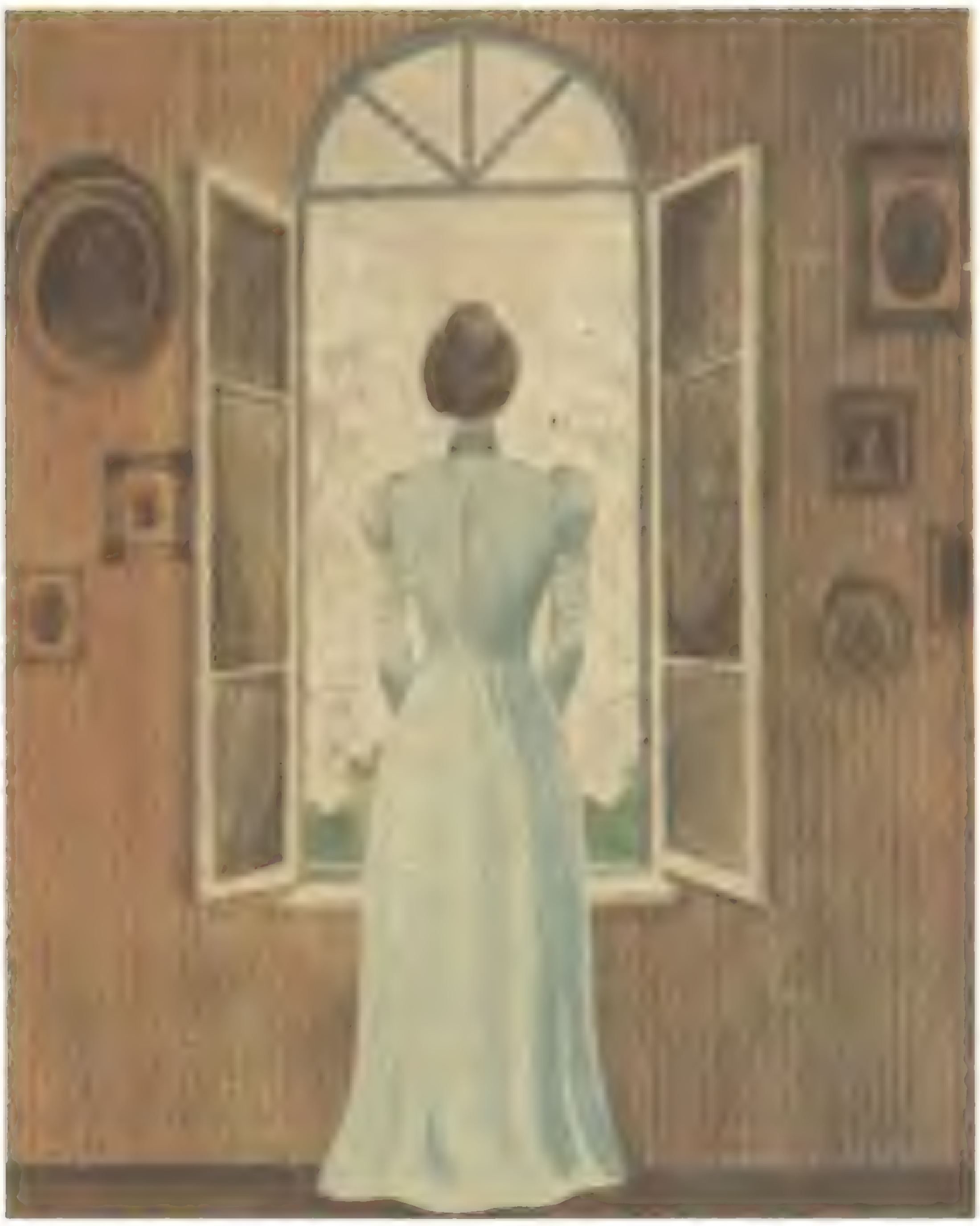
Как же надо оценивать эту литературу? Каковы ее главные черты, ее основные движущие силы? Эти вопросы получали и продолжают получать далеко не одинаковые ответы, вызывая порой жаркие споры. Иначе и не могло быть: хотя рассматриваемый период охватывает лишь двадцатипятилетие, он необычайно сложен и противоречив. Сложным и противоречивым был прежде всего сам исторический процесс, определявший развитие всех форм духовной жизни, в том числе и литературы. С одной стороны, Россия вступила в 900-е гг. в эпоху империализма, в последнюю стадию капиталистического общества. Русский капитализм, едва успев пережить в 90-е гг. стремительный экономический взлет, почти сразу оказался в состоянии загнивания, а русская буржуазия, проявив полную неспособность сыграть революционную роль, пошла на сговор с царизмом и со всеми реакционными силами. С другой стороны, в 90-е гг. начался новый, пролетарский этап освободительной борьбы в России, куда переместился центр всего мирового революционного движения, наступила эпоха трех революций, приблизились, по словам замечательного русского поэта А. А. Блока,

Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...

Литературоведы, исходившие лишь из факта вступления России в эпоху империализма, считали, что и в литературе определяющими стали процессы распада, а именно распада самого передового направления литературы XIX столетия — критического реализма. Им казалось, что главную роль в литературе стали играть антиреалистические течения, которые одни определяют как «декаданс» (что означает «упадок»), другие — как «модернизм» (что означает «новейшее, современное искусство»). Литературоведы, имевшие более широкое и более глубокое представление о действительности, подчеркивали ведущую роль пролетарской литературы и возникшего на ее основе нового, *социалистического реализма*. Но победа нового реализма не означала гибель старого, критического реализма. Новый реализм не отбросил и не «взорвал» старый, а помог ему, как своему союзнику, преодолеть напор декаданса и сохранить значение выразителя мыслей и чувств широких демократических слоев.

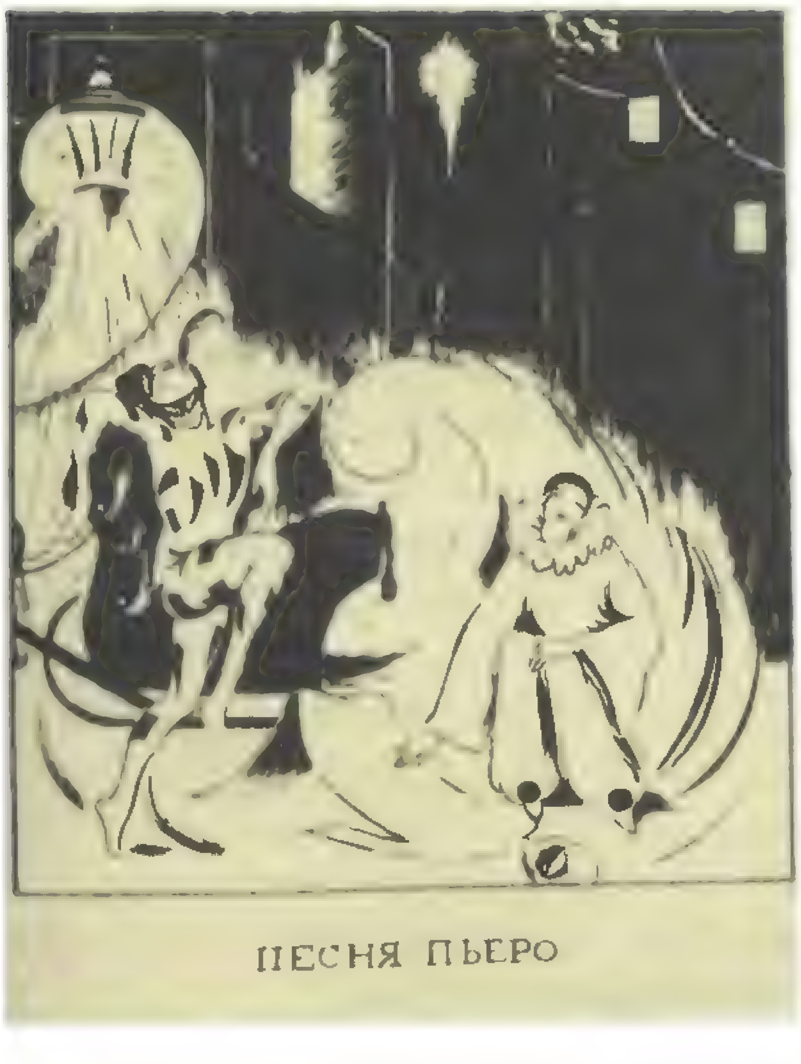
Размышляя о судьбе критического реализма в конце XIX — начале XX в., надо помнить о том, что еще жили и творили такие его великие представители, как Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Их творчество в этот период пережило существенные изменения, отразив новую историческую эпоху. В. И. Ленин имел в виду в основном последние произведения Л. Н. Толстого, особенно роман «Воскресение», когда назвал Толстого «зеркалом русской революции» — зеркалом настроений широкой крестьянской массы. Что касается А. П. Чехова, то именно в 90-е гг. он совершил те художественные открытия, которые поставили его наряду с Толстым во главе русской и мировой литературы. Продолжали создавать новые художественные ценности и такие писатели-реалисты старшего поколения, как В. Г. Короленко, Д. Н. Мамин-Сибиряк и другие, а в конце 80-х — начале 90-х гг. реалистическая литература пополнилась новым поколением крупных художников слова — В. В. Вересаевым, А. С. Серафимовичем, М. Горьким, Н. Г. Гариным-Михайловским, А. И. Куприным, И. А. Буниным, Л. Н. Андреевым и другими. Все эти писатели сыграли своими правдивыми, полными сочувствия к угнетенным произведениями большую роль в духовной подготовке первой русской революции 1905—1907 гг. Правда, после поражения революции, в глухую пору реакции, некоторые из них пережили полосу колебаний или даже совсем отошли от прогрессивного литературного лагеря. Однако в 10-е гг., в период нового революционного подъема, некоторые из них создали новые талантливые художественные произведения. К тому же в литературу пришли выдающиеся писатели-реалисты следующего поколения — А. Н. Толстой, С. Н. Сергеев-Ценский, М. М. Пришвин и другие. Недаром одна из статей о литературе, появившаяся в 1914 г. на страницах большевистской «Правды», имела знаменательное название: «Возрождение реализма».

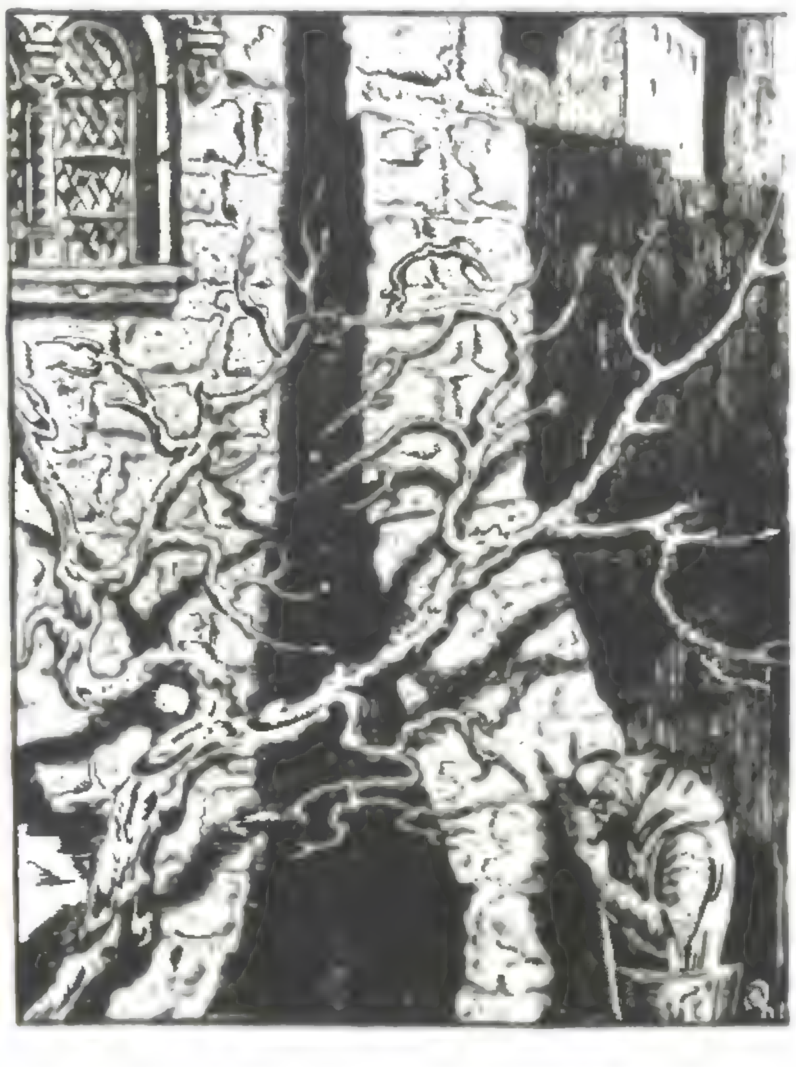
Иллюстрация С. Алимова к комедии А. П. Чехова «Вишневый сад».



Важнейшей особенностью русской литературы начала XX в. было рождение социалистического реализма, родоначальником которого стал Максим Горький, оказавший огромное влияние на развитие всей мировой литературы. Уже в творчестве писателя 90-х гг., отразившем растущий протест молодого русского пролетариата, было много своеобразия. В нем, при всем его глубоком реализме, звучали романтические ноты, выражавшие мечту о грядущей свободе и воспевавшие «безумство храбрых».

В начале XX в. Горький в пьесах «Мещане» и «Враги», в романе «Мать» и других произ-





Слева:
Иллюстрация Н. Дмитриевского к пьесе А. А. Блока «Балаганчик».
Справа:
Иллюстрация М. Добужинского к пьесе А. А. Блока «Роза и Крест».

Сцена из спектакля «На дне» по пьесе М. Горького. Московский Художественный театр. 1903 г.

ведениях впервые показал пролетарских революционеров как представителей класса не только страдающего, но и борющегося, осознавшего свое назначение — освобождение всего народа от эксплуатации и угнетения.

Социалистический реализм создал новые возможности для изображения всех сторон действительности. Горький в своих гениальных произведениях «На дне», цикле «По Руси», автобиографической трилогии и других, а также вступившие вслед за ним на путь социалистического реализма А. С. Серафимович и Демьян Бедный показывали жизнь с не менее бесстрашной правдивостью, чем их великие предшественники в литературе XIX столетия, беспощадно разоблачая угнетателей народа. Но при этом они отображали жизнь в ее революционном развитии, верили в торжество социалистических идеалов. Они рисовали человека не только как жертву жизни, но и как творца истории. Это получило выражение в знаменитых горьковских изречениях: «Человек — вот правда!», «Чело-век!.. Это звучит... гордо!», «Все в Человеке — все для Человека» («На дне»), «Превосходная должность — быть на земле человеком» («Рождение человека»). Если бы надо было кратко ответить на вопрос «Что было самым главным в творчестве М. Горького?» и на другой вопрос «Какая сторона горьковского наследия стала особенно важной сегодня, в свете главных задач наших дней?», то ответ на оба эти вопроса был бы один: гимн Человеку.

Наряду с реализмом существовали модернистские течения, как ***символизм, акмеизм, футуризм.*** Они отстаивали «абсолютную свободу» художественного творчества, но на деле это означало стремление уйти от политической борьбы. Среди модернистов было немало талантливых художников, которые не вмещались в рамки своих течений, а иногда и совсем порывали с ними.

Сложность исторического процесса, острота социальных противоречий, смена периодов революционного подъема периодами реакции — все это по-разному повлияло на судьбы писателей. Некоторые крупные писатели-реалисты отклонялись к декадансу, как это случилось, например, с Л. Н. Андреевым. А крупнейшие поэты символизма В. Я. Брюсов и А. А. Блок пришли к революции. Блок создал одно из первых выдающихся произведений советской эпохи — поэму «Двенадцать». В. В. Маяковский, которому было с самого начала тесно в рамках индивидуалистического бунтарства и формальных экспериментов футуристов, создал уже в предоктябрьские годы яркие антикапиталистические и антимилитаристские произведения.

Развитие мировой литературы сохраняет сегодня то соотношение сил, которое впервые сложилось в русской литературе конца XIX — начала XX в.: соотношение социалистического реализма, критического реализма и модернизма. Уже это одно придает большую ценность опыту русской предоктябрьской литературы.

Этот опыт ценен еще и тем, что в предоктябрьские годы передовая литература получила теоретическую, эстетическую программу в выступлениях М. Горького и критиков-марксистов Г. В. Плеханова, В. В. Воровского, А. В. Луначарского и других. Большое значение имели выступления В. И. Ленина: его статьи о Л. Н. Толстом и А. И. Герцене, раскрывшие непреходящее значение традиций классической литературы; данные им оценки творчества М. Горького, осветившие рождение новой, пролетарской, социалистической литературы; статья «Партийная организация и партийная литература» (1905), которая в противовес принципу мнимой «абсолютной свободы» творчества выдвинула принцип партийности литературы — открытой связи литературы с передовым классом и передовыми идеалами как единственного реального условия ее подлинной свободы.

С

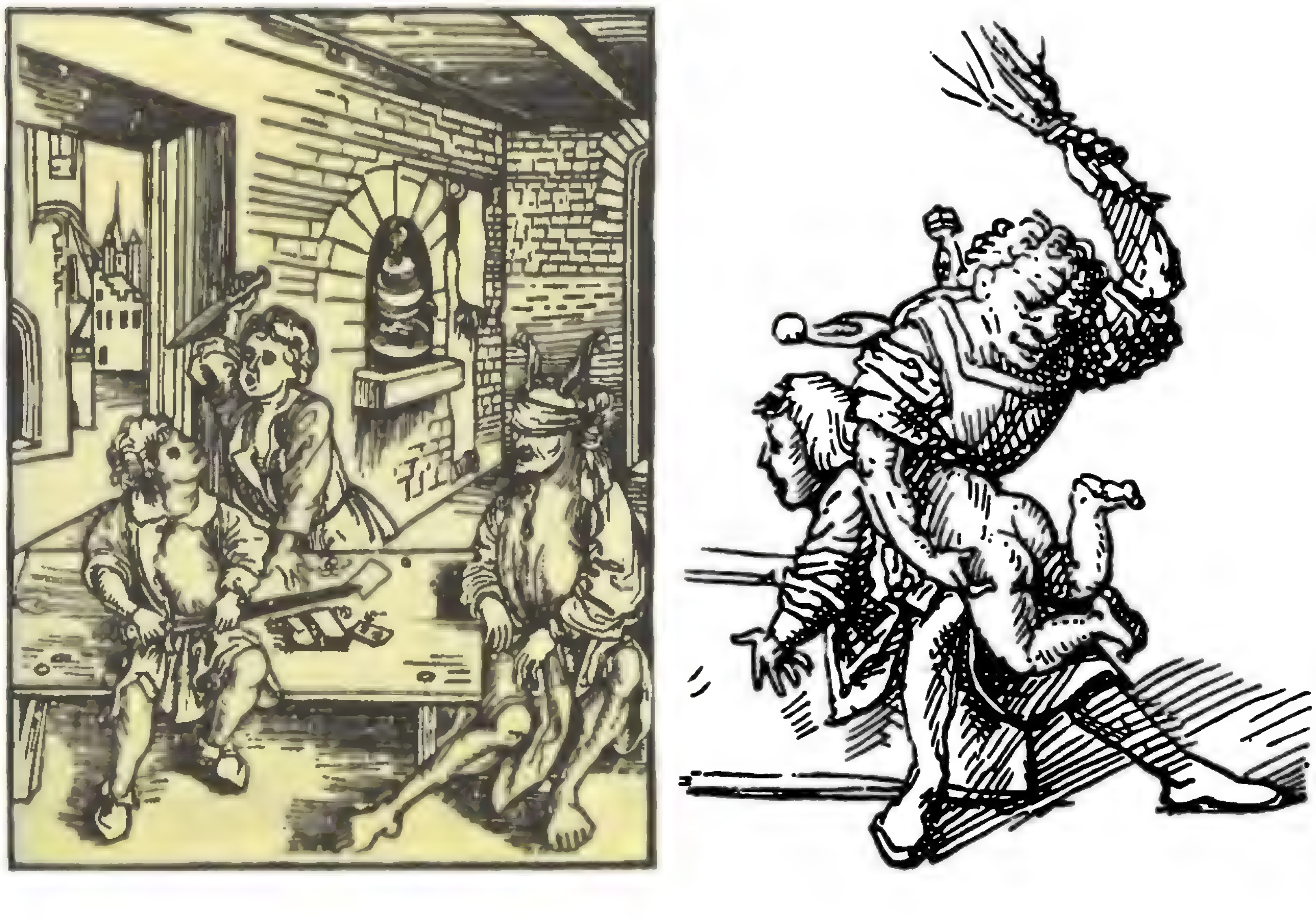
САТИРА

Комические явления действительности отражаются в сатирических или юмористических произведениях литературы. Сатира, сатирическое изображение содержит резкое, решительное, безоговорочное осуждение и уничтожающее осмеяние каких-либо крайне отрицательных явлений, приносящих большой вред, и притом не одному человеку, а многим, — общественно вредных. Сатирические произведения, касаясь общественно значимых явлений, играют важную роль в политической борьбе. Так, еще «отец комедии» Аристофан в своей сатире защищал демократию от посягательств аристократов, а Ювенал наносил жестокие удары по нравственно разложившейся римской знати и богачам.

Сатира помогает в борьбе нового с отживающим, косным, сметает с пути истории всё, мешающее движению вперед. Эта великая историческая миссия сатиры охарактеризована К. Марксом в следующих словах: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах Лукиана» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 1. С. 418). Действительно, Эсхил, выступив против несправедливости и порочности богов, показал трагичность столкновения с ними Прометея, а у Лукиана боги жалки и ничтожны, его сатира выявляет и осмеивает их убожество. Так, по словам К. Маркса, «человечество *весело* расставалось со своим прошлым», отказывалось от рабского преклонения перед богами.

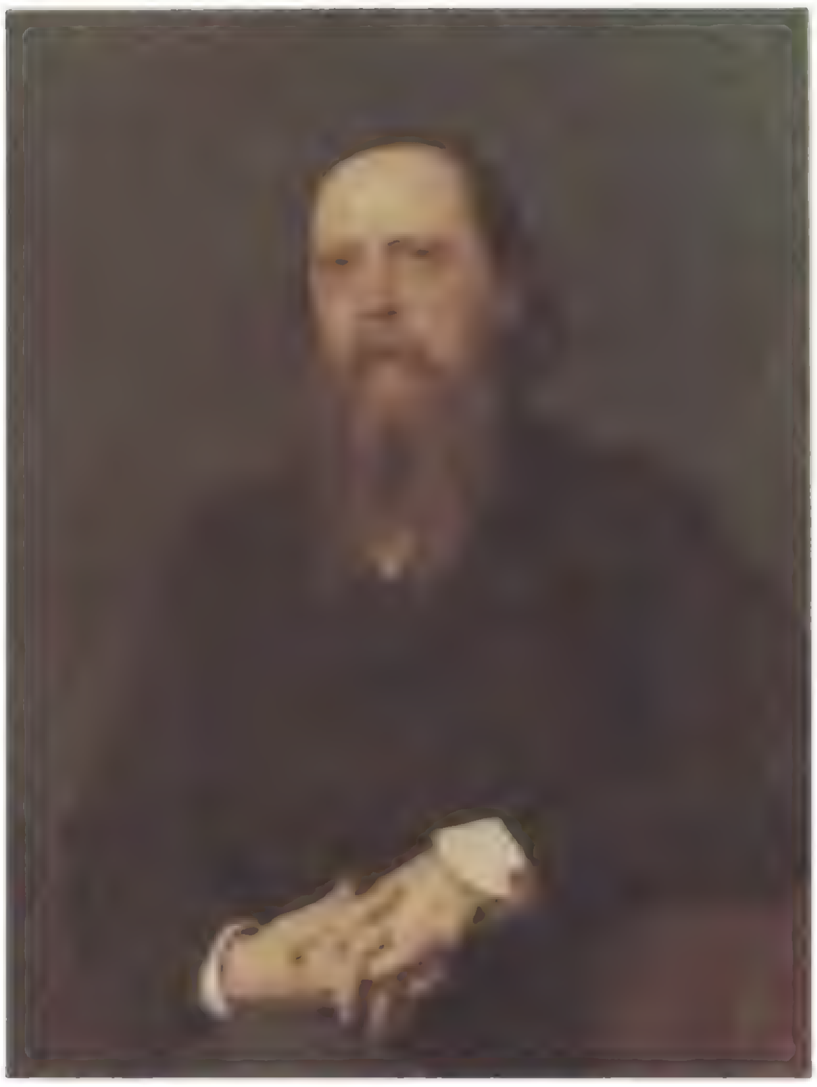
Прогрессивную историческую роль сыграла сатира Эразма Роттердамского («Похвала Глупости»), Дж. Боккаччо («Декамерон»), Ф. Рабле («Гаргантюа и Пантагрюэль»), М. Сервантеса («Дон Кихот») в период Возрождения, а также сатира Вольтера, Д. Дидро, Дж. Свифта в период Просвещения. В XIX в. сатира Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова и поэтов «Искры», М. Е. Салтыкова-Щедрина способствовала разоблачению крепостного права, паразитического класса помещиков, дикого и бесчеловечного самодержавия. А. И. Герцен указывал, что смех — «одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится бог знает на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых».

Сатирический смех — гневный, злой, в нем звучит уничтожающее, негодующее отрицание и возмущение. Явления, на которые он обращен, столь вредны и опасны, что, даже издеваясь над ними, сатирик испытывает не только радость, но и злобу, отвращение, даже ужас. Таков характер сатиры Свифта при изображении йэху, лапутян, лилипутов и т. д. Но все же смех сатирика в конечном счете оптимистичен, так как выражает энергию борьбы и победоносное ощущение превосходства над противником. Таков торжествующий,



Слева:
Иллюстрация Х. Хольбейна Младшего к «Похвале Глупости» Эразма Роттердамского.
Справа:
Иллюстрация А. Дюрера к книге стихотворных сатир С. Бранта «Корабль дураков».

М. Е. Салтыков-Щедрин. Художник И. Крамской.



исполненный сознания мощи победоносного пролетариата смех В. В. Маяковского в «Стихах об Америке».

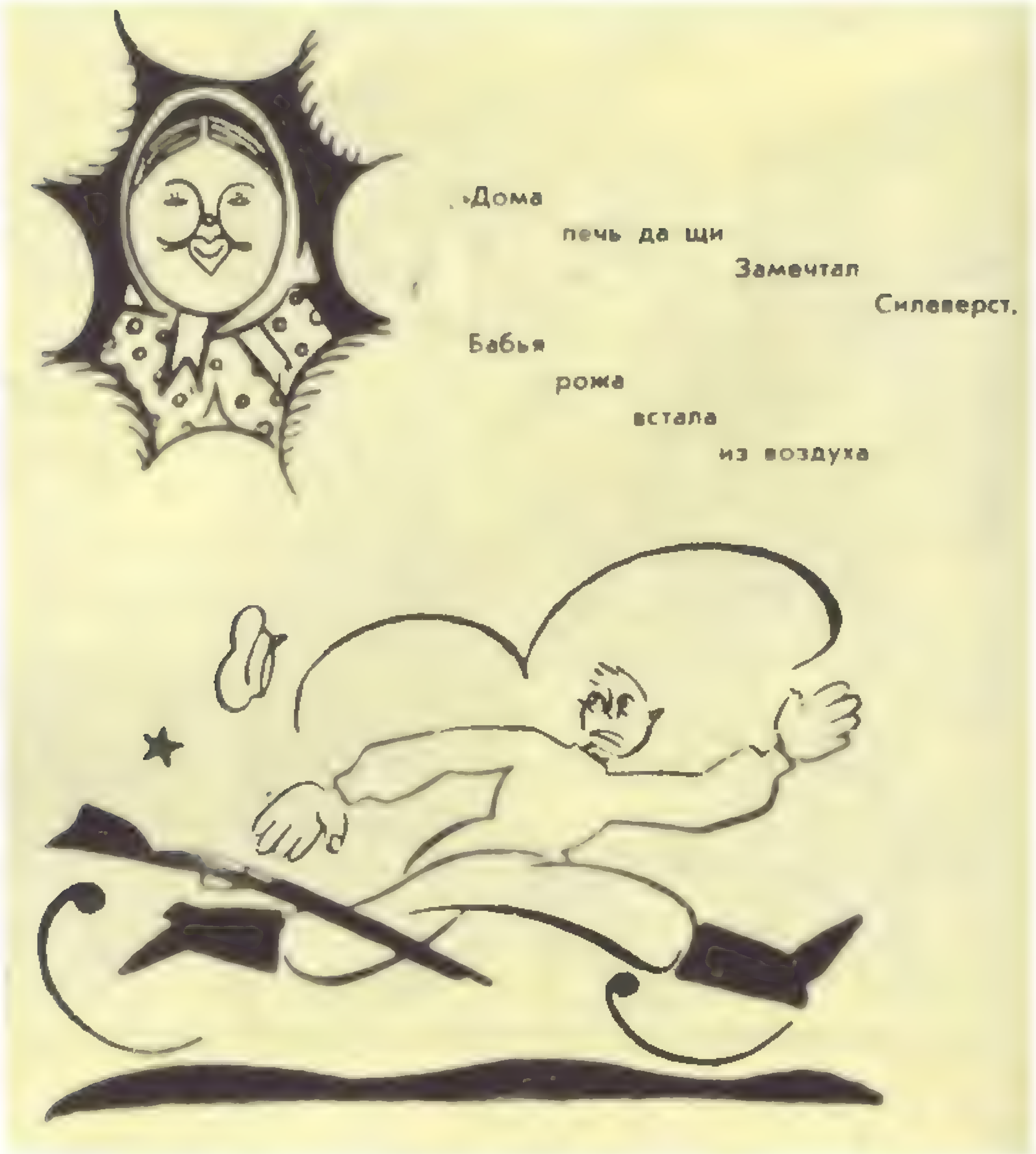
Сущность сатирического смеха яснее видна при сравнении его с комическим изображением частных несущественных недостатков, отдельных несовершенств положительных героев в юмористических произведениях. С мягким юмором показаны Пиквик и другие положительные герои Ч. Диккенса, многие персонажи «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя. В то же время, если перед нами не просто комизм положений или языковой каламбур, писатель с помощью юмора может выразить глубокий внутренний трагизм жизни и свою тоску по совершенному устройству общества и гармоничному человеку. Так, Гоголь, по его точному определению, отображал жизнь «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы».

Возникнув в глубокой древности в устном народном поэтическом творчестве, сатира получила свое название и достигла высокого развития в древнеримской литературе (сатиры Горация и Ювенала, комедии Плавта и Теренция, романы «Сатирикон» Петрония и «Золотой осел» Апулея). В настоящее время сатире принадлежит важное место в литературе, она берет на вооружение самые различные жанры: повести, романы, очерки, фельетоны, памфлеты, пародии, эпиграммы, басни, комедии. Учитывая, что сатиру отличает система закономерно связанных между собой принципов художественного изображения, некоторые литературоведы предлагают считать ее особым родом литературы наряду с лирикой, драмой и эпосом.

Обычно сатирическое произведение — это картина отрицательных явлений жизни и герои его также отрицательные, положительный герой большей частью вообще отсутствует. Но в каждом сатирическом произведении есть положительный, противостоящий отрицательным явлениям идеал и есть «честное, благородное лицо» — так называл Гоголь смех, который со всей энергией борется за торжество этого идеала. Отсюда очевидно, что в творчестве сатирика — судьи недостатков и разоблачителя — особенно велико значение мировоззрения, правильного понимания и оценки жизни. По словам Салтыкова-Щедрина, сатирики исходят «из целого строя понятий и представлений, противоположных описываемым». Для сатиры типично прямое и резкое выражение тенденции, взглядов писателя, многие ее произведения отражают конкретные общественно-политические события современности, публицистичны.

Цель сатиры — вскрыть сущность явления, противоречащую его внешнему облику, подчеркнуть внутреннюю слабость, несостоятельность, устарелость, вредность и другие замаскированные специально или обычно незамечаемые недостатки. Сатирик должен заклеймить зло, уничтожить его смехом, и естественно, что, направляя все силы на искоренение определенных явлений, он изображает именно отрицательные их качества и часто подчеркивает одну какую-то

Рисунок В. В. Маяковского для «Окон РОСТА».

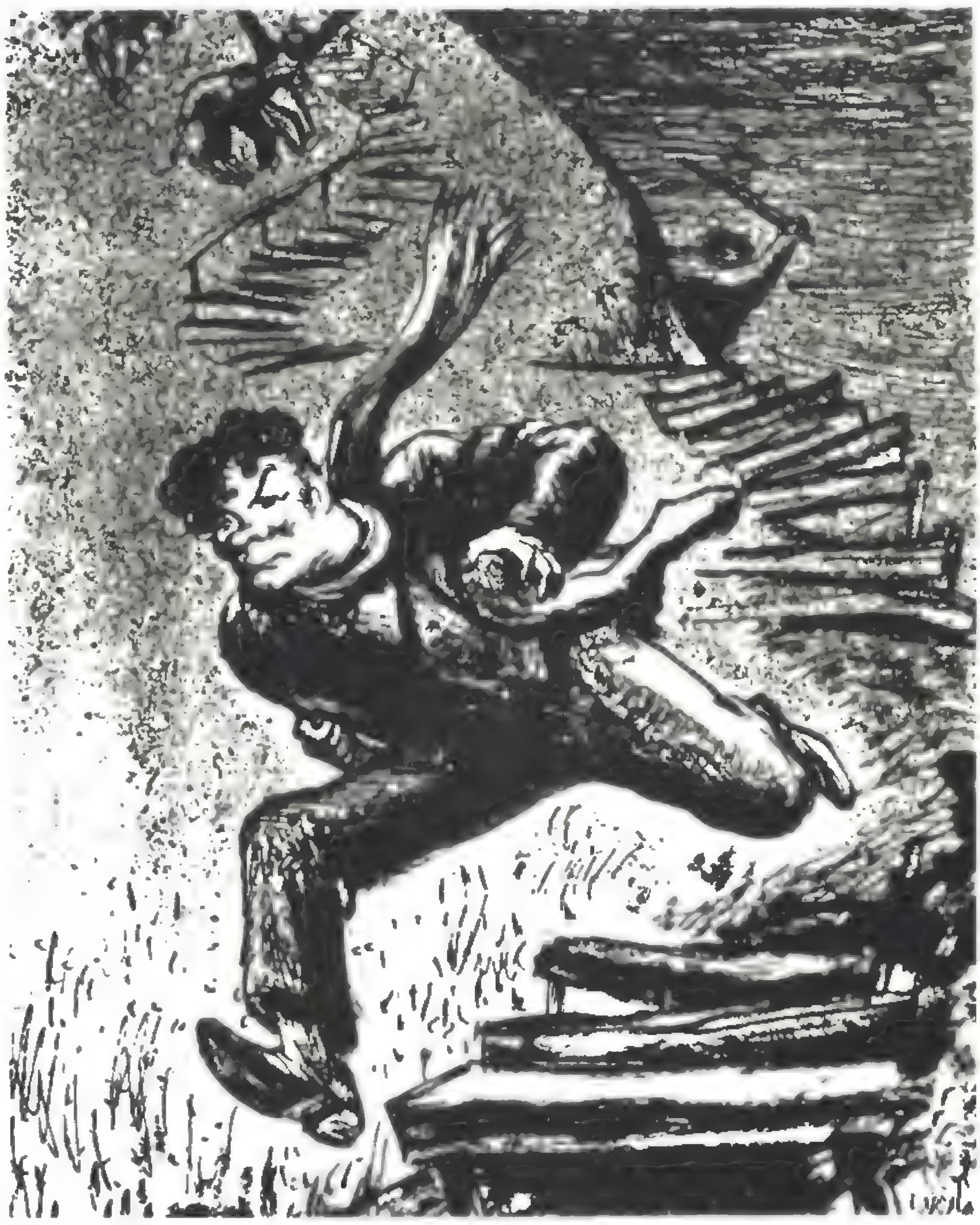


наиболее опасную черту, преувеличивает ее, как писал Гоголь, углубляет предмет, заставляет выступать ярко то, что проскользнуло бы, осталось незамеченным и непонятым. При этом реалистическая сатира не искажает правду, а только показывает подлинные качества явлений, предупреждает о возможных результатах их развития. Так, Салтыков-Щедрин создавал фантастические, но совершенно правдивые образы различных помпадуров и градоначальников города Глупова.

Задачи сатиры определяют особые принципы изображения, проявляющиеся во всех жанрах, к которым обращаются писатели-сатирики, — романе, рассказе, очерке, фельетоне и др. Чтобы оттенить те стороны явлений, на которые направлено обличение, сатирик прибегает к фантастике («Путешествие Гулливера» Свифта), гротеску (градоначальники с механической головой и с фаршированной головой в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина), гиперболе или преуменьшению (великаны и лилипуты в «Путешествии Гулливера»). Чтобы представить в наиболее отвратительном виде отрицательные персонажи, подчеркивается их мертвенность и сходство с вещами, примитивность чувств и отсутствие разума, уподобляющие их животным («дикий помещик» в одноименной сказке Салтыкова-Щедрина, градоначальник Органчик в «Истории одного города»). Сатирик сталкивает прошлое и настоящее («Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» М. Твена), доводит поведение персонажей до абсурда (глуповцы в «Истории одного города» блинами острог конопатили, небо кольями подпирали и т. д.). Все эти контрасты, неожиданные поступки героев, резкие повороты действия помогают обнаружить, подчеркнуть и подвергнуть сатирическому осмеянию отрицательные качества явлений, их внутренние противоречия.

У сатиры не только замечательная история, но большие перспективы развития: без ее решительного, действенного вмешательства невозможен общественный прогресс, расчистка почвы для строительства счастливого будущего человечества. Советские писатели обращаются к сатире как форме критики и борьбы с отрицательными явлениями, которые тормозят наше движение вперед, наносят вред делу социализма. Замечательные страницы в историю литературы вписаны В. В. Маяковским и Д. Бедным, которые оружием сатиры боролись с внутренней и внешней контрреволюцией, с империализмом, разоблачали мещанство, пошлость, бюрократизм. Развитие и обогащение советской литературы связано с творчеством М. Е. Кольцова, И. А. Ильфа и Е. П. Петрова, В. П. Катаева, М. М. Зощенко, Б. С. Ромашова, Н. Р. Эрдмана, Е. Л. Шварца, С. В. Михалкова, О. Вишни и многих других широко известных и любимых народом писателей-сатириков.

Иллюстрация Кукрыниксов к роману И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев».

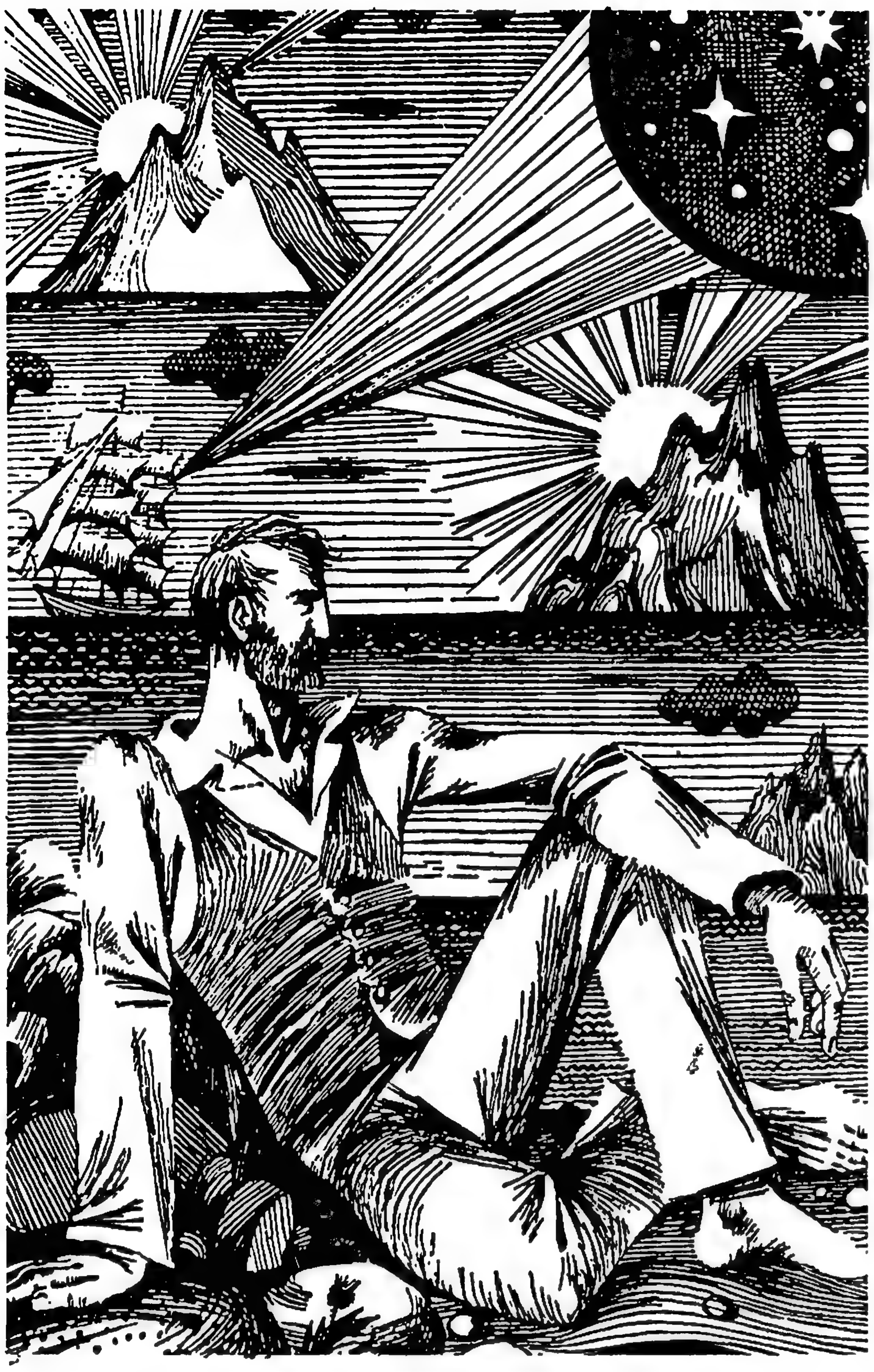


СВОБОДНЫЙ СТИХ

Свободный стих, верлибр (от франц. vers libre) — стих, лишенный *рифмы* и метра и сохраняющий, таким образом, лишь один, зато главный признак, отличающий стихи от прозы, — заданное членение на соотносимые и соизмеримые строки (см. *Стихосложение*). Вот пример — стихотворение А. А. Блока, которое начинается так:

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.
Она немедленно, уронила на пол
Толстый том художественного журнала,
И сейчас же стало казаться,
Что в моей большой комнате
Очень мало места.

Иллюстрация В. Пивоварова к книге К. И. Чуковского «Мой Уитмен».



В отдельных строках этого текста, конечно, можно расслышать знакомые стихотворные ритмы: 1-я строка звучит *ямбом,* 3-я — амфибрахием, 6-я и 9-я — *хореем* и т. п. Поэтому некоторые исследователи предпочитают говорить не о том, что свободный стих «лишен» метрических повторов, а о том, что в нем происходит постоянная «смена мер повтора». Но такую же смену мер мы обнаружим в любой прозе, если искусственно разобьем ее на речевые такты. Ритм стиха отличается от ритма прозы не просто наличием ямбов и хореев, а предсказуемостью их появления; в свободном стихе такой предсказуемости нет.

Именно поэтому свободный стих часто вызывает недоумение и даже негодование иных читателей: им кажется, что это вообще не стих, а «рубленая проза». Это не так. Печатая свое произведение короткими строчками, автор как бы простейшим способом задает читательскому восприятию установку: «Это — стих, то есть текст повышенной важности; а в чем эта важность — пусть читатель почувствует сам». А отказываясь от метра и рифмы, автор как бы говорит: «Содержание моего сообщения настолько важно, что ради него я отбрасываю все, что могло бы помешать мне воспользоваться точным словом или навязать мне лишнее слово». Свободный стих прост и труден: прост, потому что не отвлекает от новой мысли ненужными ассоциациями со старыми стихами той же формы, и труден, потому что не дает подкрепить новую мысль полезными ассоциациями со старыми стихами. Бессодержательный верлибр сразу обнаруживает свою пустоту.

Понятно, что такая выразительность верлибра ощущается лишь на фоне традиционного более строгого стиха. Поэтому возникает он в поэзии нового времени сравнительно поздно: в конце XVIII в. — у немецких поэтов «бури и натиска», в середине XIX в. — у У. Уитмена, в конце XIX в. — у французских символистов. Сейчас им широко пользуются во всем мире, но в русской поэзии он сравнительно малоупотребителен до сих пор.

Не путайте два похожих термина: вольный стих и свободный стих! Вольный стих — это обычный силлабо-тонический стих, только из неравностопных, то коротких, то длинных строчек, например вольный стих (ямб) басен И. А. Крылова. А свободный стих — это то, что описано выше.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

Сентиментализм (от франц. sentiment — чувство, чувствительность) — направление в литературе и искусстве второй половины XVIII в. Важным событием духовной жизни Европы стало открытие в человеке способности наслаждаться созерцанием собственных эмоций. Выяснилось, что, сострадая ближнему, разделяя его горести, наконец, помогая ему, можно получить самые изысканные радости. Эта идея сулила целую революцию в этике. Из нее вытекало, что для душевно богатого человека совершать добродетельные поступки значит следовать не внешнему долгу, но собственной природе, что развитая чувствительность сама по себе способна отличить добро от зла и потому в нормативной морали попросту нет необходимости.

Казалось, стоит пробудить в людях чувствительность — и из человеческих да и социальных отношений будет устранена всякая несправедливость. Соответственно произведение искусства ценилось по тому, насколько оно могло растрогать человека, умилить сердце. На основе этих взглядов и выросла художественная система сентиментализма.

Подобно своему предшественнику — *классицизму,* сентиментализм насквозь дидактичен, подчинен воспитательным задачам, но это дидактизм особого рода. Если писатели-классицисты стремились воздействовать на разум читателей, убедить их в необходимости следования непреложным законам морали, то сентиментальная литература обращается к чувству. С особым удовольствием она описывает величественные красоты природы, уединение на лоне которой становится мощным средством воспитания чувствительности, апеллирует к религиозному чувству, живописует тихие радости семейной жизни, нередко противопоставляемые государственным добродетелям классицизма, изображает различные трогательные ситуации, одновременно вызывающие у читателей и сострадание, и радость от ощущения своей душевной чуткости.

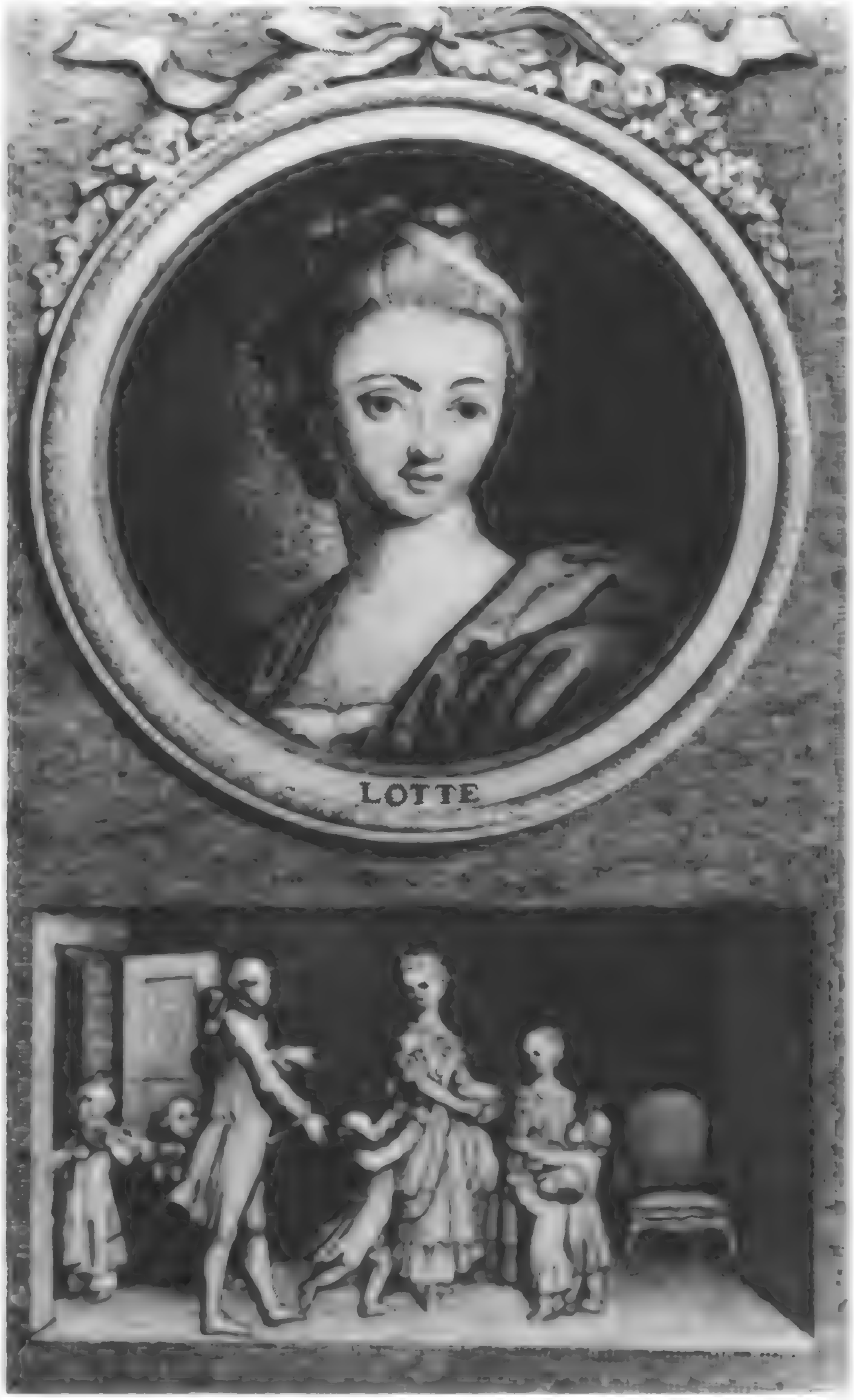
Литература сентиментализма была обращена к повседневности. Избирая в свои герои простых людей и предназначая себе столь же простого, не умудренного в книжной премудрости читателя, она требовала немедленного, практического воплощения своих ценностей и идеалов. Более того, она стремилась показать, что идеалы эти непосредственно извлечены ею из обыденной жизни, и для этого сознательно жертвовала своей литературностью, гримируясь под подлинные документы: «Памела, или Вознагражденная добродетель», «Кларисса» С. Ричардсона, как и «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, поданы авторами как собрание писем, «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна — как путевые записки, «Страдания молодого Вертера» И. В. Гёте — как монтаж писем и дневника.

Обращение к этим псевдодокументальным формам имело и еще одну сторону. Письмо, дорожная заметка, дневниковая запись делаются по горячим следам увиденного и перечитанного, столь же непосредственно, как чувство выливается из сердца. Классики сентиментализма постоянно стремятся создать у читателей впечатление, что пишут без заранее обдуманного плана, не заботясь ни о композиционной стройности, ни о стилистической отделке. Разумеется, такое впечатление достигалось упорным трудом, но имитация живого творческого процесса, происходящего как бы на глазах у читателей, почти неизменно входила в намерения авторов.

Соответственно повествование в сентиментальной литературе почти всегда ведется от лица участника или свидетеля описываемых событий. Более того, именно изображение сознания повествователя выходит здесь на первый план. Писатели-сентименталисты стремятся прежде всего воспитать эмоциональную культуру своих читателей, поэтому описание духовных реакций на те или иные явления жизни порой заслоняет у них сами эти явления. Проза сентиментализма переполнена отступлениями, обрисовкой нюансов чувств героев, рассуждениями на моральные темы. В то же время сюжетное начало постепенно ослабевает. В поэзии те же процессы приводят к выдвижению на первый план личности автора и крушению жанровой системы классицизма.

Однако психологизм литературы сентиментализма и его внимание к личности имеют свои пределы, очерченные ее воспитательными задачами. Сентименталистическому мышлению чуждо представление об индивидуальной неповторимости опыта каждого человека. Напротив, значение опыта и состоит в том, что он повторяем, в сходных ситуациях

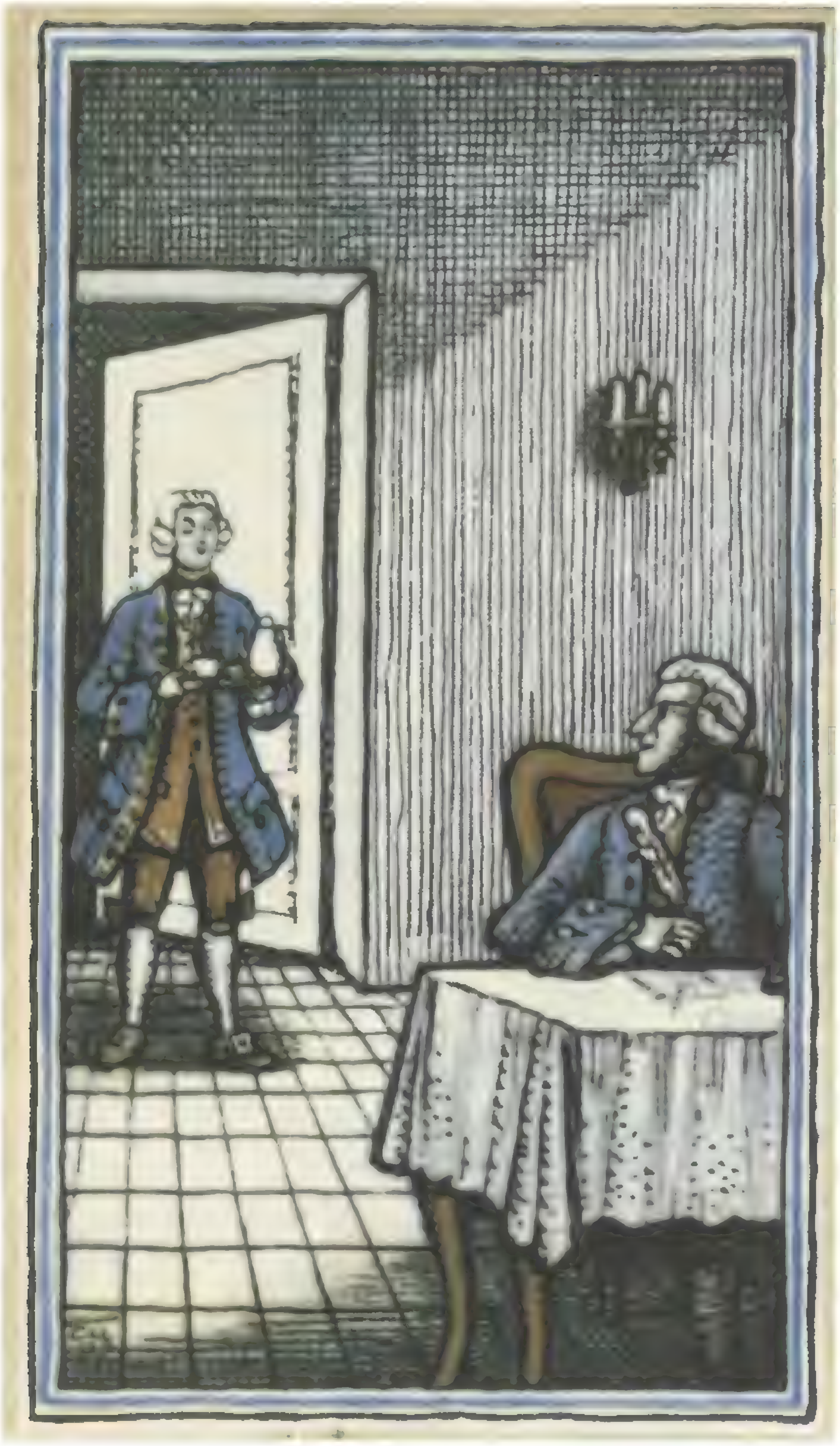
Иллюстрация к роману И. В. Гёте «Страдания молодого Вертера» (чеканка на меди Д. Бергера по рисунку Д. Ходовецкого).



каждый человек, наделенный развитой чувствительностью, будет ощущать примерно одно и то же. Естественно, великие писатели воспринимались в этой культуре как носители «правильной» чувствительности, а их книги — как ее учебники. В свою очередь читатели стремились переживать те или иные жизненные коллизии «по книге», с которой можно сверить точность своих эмоциональных реакций.

Историческая эволюция сентиментализма определяется постепенным угасанием веры в то, что чувствительность способна переменить мир. Акцент все более смещается с ее общественных функций на то удовлетворение, которое она приносит своему обладателю. Из модного средства гармонизации социальных и человеческих отношений чувствительность постепенно становится способом духовного самоуслаждения уединенного мечтателя. Тенденции такого рода проявляются и в «Сентиментальном путешествии» (со значительным элементом иронии), и в поздних книгах Руссо, включая его знаменитую «Исповедь», и во многих других произведениях. В общих чертах эту эволюцию можно обозначить как путь от «сентиментального морализма» к «сентиментальному эстетизму». Разрыв сентиментальной литературы с породившими ее дидактическими задачами вызывает в 80—90-х гг. XVIII в. кризис сентиментализма как литературного направления. После Великой французской революции 1789—1794 гг. сентиментальные влияния в европейских литературах сходят на нет, уступая место романтическим тенденциям.

Иллюстрация С. Пожарского к роману Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии».



ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ГУКОВСКИЙ (1902—1950)

Г. А. Гуковский вошел в науку о литературе во второй половине 1920-х гг. В его статьях, напечатанных в сборниках «Поэтика» (вып. 3—4, 1927—1928), в книге «Русская поэзия XVIII века» (1927) сказалось характерное для Гуковского стремление к масштабным историко-литературным построениям. От частных вопросов (роль народа в литературе, практика поэтических состязаний и др.) ученый переходит к выводам о принципиальных особенностях литературы и культуры изучаемой эпохи.

В начале 1930-х гг. Гуковский приходит к социологическому исследованию литературы. Он становится по существу зачинателем изучения русской литературы XVIII в. в советской науке. Гуковский выступает как против методов культурно-исторической школы с ее тягой к бессистемному накоплению фактов, так и против поверхностно-дилетантских суждений, не основанных на тщательной разработке материала. В центре внимания ученого — социология литературного стиля. Самые тонкие приемы работы с художественным словом изучались им как отражение глубинных черт исторически обусловленного мировоззрения писателя. На основе такого подхода Гуковский описывает в «Очерках по истории русской литературы XVIII века» (1936) русский классицизм, а в «Очерках по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века» — сентиментализм, предромантизм и «предреализм» (А. Н. Радищев) в России. Итоги

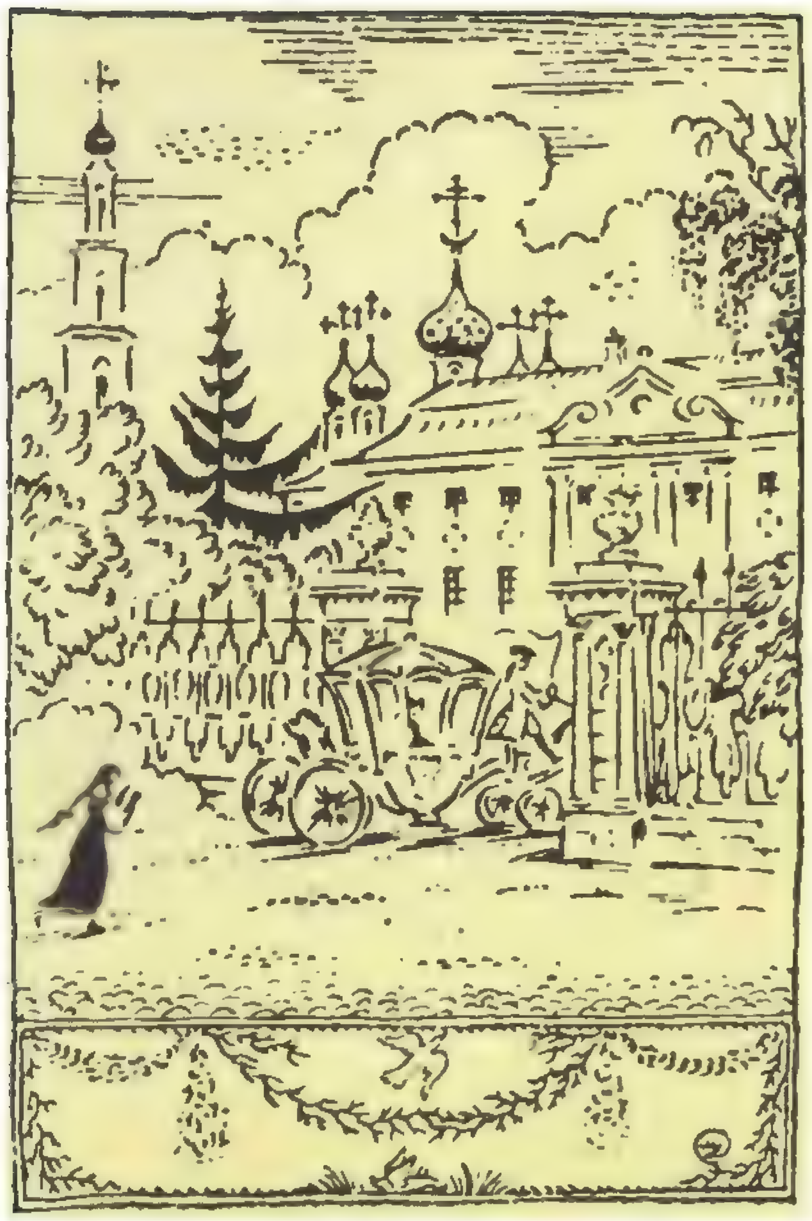


Иллюстрация М. Добужинского к повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза».

В русской литературе сентиментализм впервые проявляет себя во 2-й половине 1770-х гг. в творчестве М. Н. Муравьева. Огромную работу по переводу на русский язык и популяризации достижений европейской сентиментальной литературы проделали члены московского кружка во главе с издателем Н. И. Новиковым, его обширная филантропическая и культурно-просветительская деятельность стала уникальной по своим масштабам попыткой практического воплощения сентименталистской утопии. С появлением «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина сентиментализм входит в центр национального литературного развития, но уже в «Бедной Лизе» того же автора проявляются первые признаки кризиса сентиментального мышления, усиливающиеся по мере эволюции писателя и приводящие его в XIX в. к пересмотру своих эстетических принципов. Однако недолговечность сентиментализма как литературного направления на русской почве компенсируется глубоким и устойчивым воздействием этики и художественных принципов сентиментализма на классиков отечественной литературы.

Особое внимание к изображению внутренней жизни человека, культ сострадания и жалости, интерес к бедным и обездоленным людям, с мужественной безропотностью переносящим удары судьбы, утверждение красоты и поэзии обыденности — эти и другие стороны сентиментальной литературы по-разному отозвались в творчестве А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого. Особенно глубоко связано с традицией европейского и русского сентиментализма творчество Ф. М. Достоевского. Опосредованно эта традиция сохраняет свое значение и для многих современных писателей.

СИМВОЛ

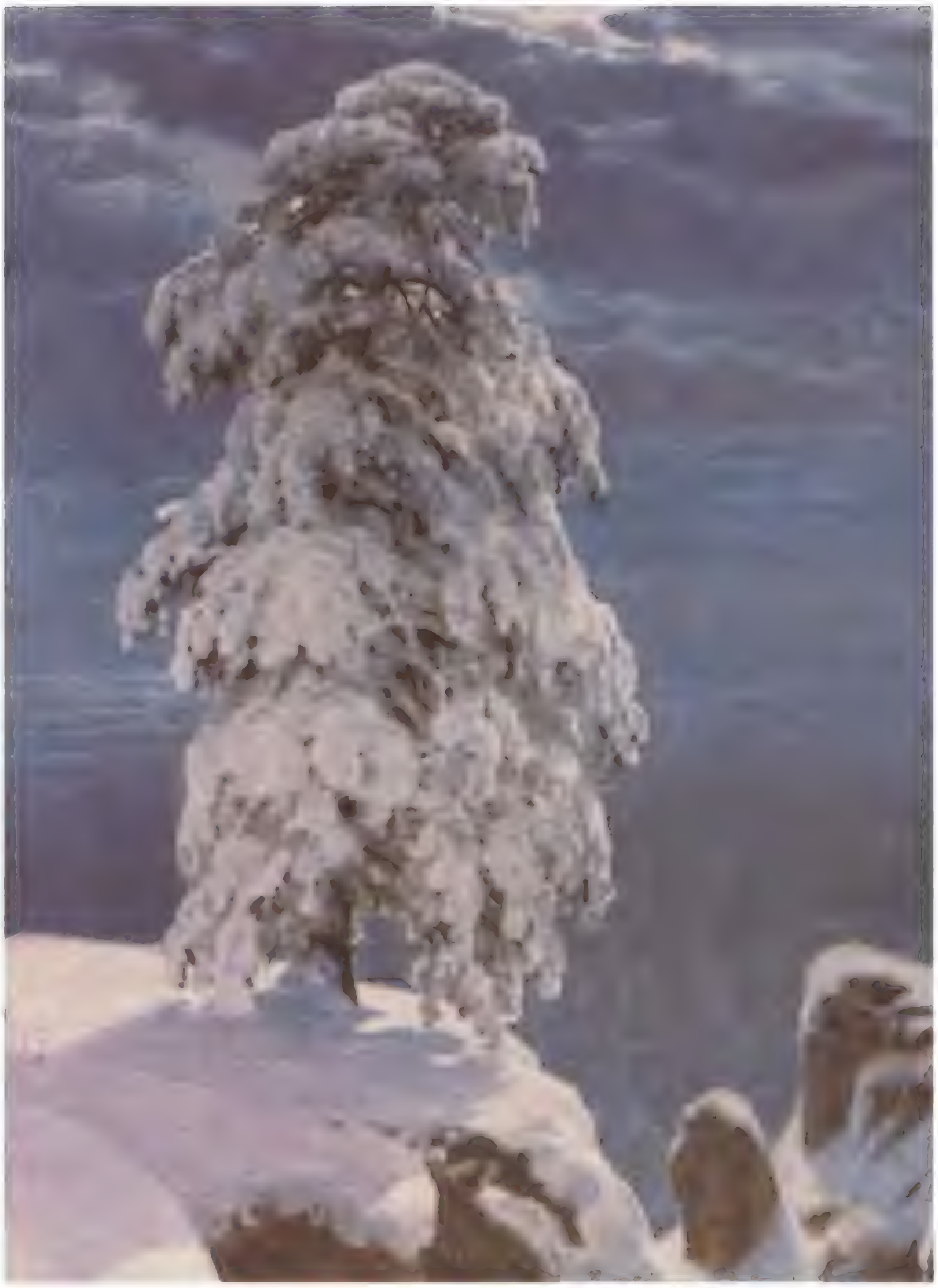
Символ (от греч. sýmbolon — знак, примета) — один из видов тропов (см. *Тропы и фигуры*) — слов, которые получают в художественном тексте кроме своих основных (словарных, предметных) значений еще и новые (переносные). Символ, подобно *аллегории* и *метафоре,* образует свои переносные значения на основе того, что мы ощущаем родство, связь между тем предметом или явлением, которые обозначаются каким-то сло-

---

своих исследований Гуковский подвел в учебнике «Русская литература XVIII века» (1939). Предложенная Гуковским концепция развития русской литературы этого столетия не утратила своего значения до нашего времени.

В 1940-е гг. Гуковский разрабатывает общую схему истории русской литературы, по которой основные этапы ее эволюции (классицизм — романтизм — реализм) отражают исторические сдвиги в системе мировоззренческих ценностей. В центре этой системы оказываются государство, личность, народ. Эти свои взгляды Гуковский развил в книгах «Пушкин и русские романтики», «Пушкин и проблемы реалистического стиля», «Реализм Гоголя». В этих работах проявились присущие ученому глубина анализа художественного стиля, чувство живой сопричастности поэтическому миру изучаемых писателей.

Большое внимание уделял Гуковский проблемам школьного преподавания литературы. Он отстаивал принципы научного преподавания, с особым вниманием к исторической специфике изучаемых произведений, к их художественной целостности, неразрывности содержания и формы. Центральная работа Гуковского по этому кругу вопросов — «Изучение литературного произведения в школе (издана в 1966 г.).



«На севере диком стоит одиноко...». Картина художника И. Шишкина.

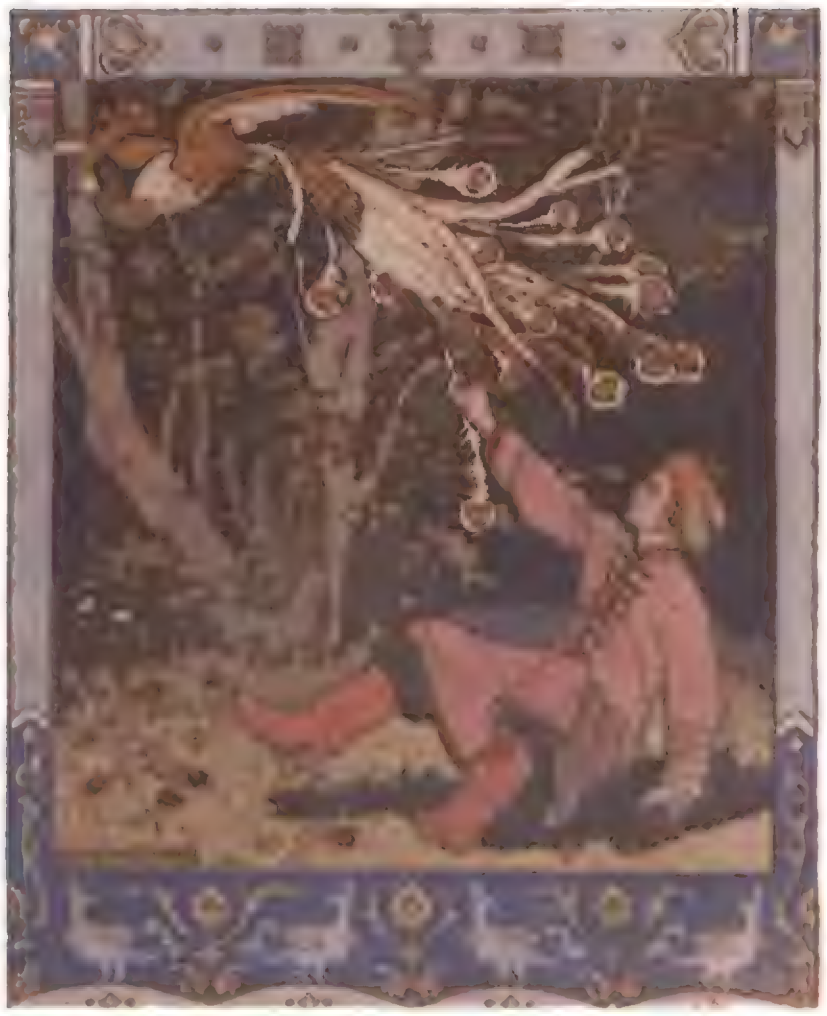


Иллюстрация И. Билибина к русской народной сказке «Жар-птица».

вом в языке, и другим предметом или явлением, на которые мы переносим это же словесное обозначение. Например, «утро» как начало суточной активности может сопоставляться с началом человеческой жизни. Так возникают и метафора «утро жизни», и символическая картина утра как начала жизненного пути:

В тумане утреннем неверными шагами
Я шел к таинственным и чудным берегам.
(Вл. С. Соловьев)

Однако символ коренным образом отличается и от аллегории, и от метафоры. Прежде всего тем, что он наделен огромным множеством значений (по сути дела — неисчислимым), и все они потенциально присутствуют в каждом символическом образе, как бы «просвечивая» друг сквозь друга. Так, в строках из стихотворения А. А. Блока «Ты была светла до странности...»:

Я твоей любовной ласкою
Озарен — и вижу сны.
Но, поверь, считаю сказкою
Небывалый знак весны

«весна» — это и время года, и зарождение первой любви, и начало юности, и наступающая «новая жизнь» и многое другое. В отличие от *аллегории* символ глубоко эмоционален; чтобы его постичь, необходимо «вжиться» в настроение текста. Наконец, в аллегории и в метафоре предметное значение слова может «стираться»: иногда мы его почти не замечаем (так, при упоминании в литературе XVIII в. Марса или Венеры мы часто почти не вспоминаем живо обрисованных персонажей античных мифов, а знаем лишь, что речь идет о войне и о любви. Метафора Маяковского «дней бык пег» рисует образ пестрых дней человеческой жизни, а не образ быка пятнистой масти).

Формальное отличие символа и метафоры в том, что метафора создается как бы «на наших глазах»: мы видим, какие именно слова сопоставлены в тексте, и потому догадываемся, какие их значения сближаются, чтобы породить третье, новое. Символ может входить и в метафорическое построение, но оно для него не обязательно. Мы опознаем символику «зари» и в метафоре «на заре туманной юности», и в тексте, где метафоризм ослаблен:

И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря?
(А. С. Пушкин)

и в совсем не метафорическом по своему строению тексте:

Ты помнишь первую любовь
И зори, зори, зори?
(А. А. Блок)

Откуда же берется символический смысл образа? Основная особенность символов — в том, что они, в своей массе, возникают не только в тех текстах (или тем более в частях текста), где мы их находим. Они имеют историю длиной в десятки тысяч лет, восходя к древним представлениям о мире, к ***мифам*** и обрядам. Определенные слова («утро», «зима», «зерно», «земля», «кровь» и т. д. и т. п.) с незапамятных времен запечатлелись в памяти человечества именно как символы. Такие слова не только многозначны: мы интуитивно чувствуем их способность быть символами. Позднее эти слова особенно привлекают художников слова, включающих их в произведения, где они получают все новые значения. Так, Данте в своей «Божественной комедии» использовал все многообразие значений слова «солнце», которое восходило к языческим культам, а затем к христианской символике. Но он создал и свою новую символику «солнца», которая затем вошла в «солнце» у романтиков, у символистов и т. д. Таким образом, символ приходит в текст из языка многовековых культур, привнося в него весь багаж своих уже накопленных значений.

Поскольку значений у символа неисчислимо много, он оказывается способным «отдавать» их по-разному: в зависимости от индивидуальных особенностей читателя.

Не все символы в литературе имеют столь длинную историю. Многие из них заново построены по образцу общекультурных символов. Таковы, например, символические названия многих реалистических произведений XIX в.: «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Обрыв» И. А. Гончарова, «Фальшивый купон» Л. Н. Толстого и др.

Иллюстрация С. Бродского к повести А. С. Грина «Алые паруса».

СИМВОЛИЗМ

Символизм — литературное направление конца XIX—начала XX в. Возник во Франции как протест против буржуазной жизни, философии и культуры, с одной стороны, и против натурализма и реализма, с другой. В «Манифесте символизма», написанном Ж. Мореасом в 1886 г., утверждалось, что прямое изображение реальности, быта только скользит по поверхности жизни. Только при помощи символа-намека мы можем эмоционально и интуитивно постичь «тайны мира». Символизм связан с идеалистическим миропониманием, с оправданием индивидуализма и полной свободы личности, с представлением о том, что искусство выше «пошлой» реальности. Направление это получило распространение в Западной Европе, проникло в живопись, музыку и другие виды искусства.

В России символизм возник в начале 1890-х гг. В первое десятилетие ведущую роль в нем играли «старшие символисты» (декаденты), особенно московская группа, возглавленная В. Я. Брюсовым и издавшая три выпуска сборника «Русские символисты» (1894—1895). Декадентские мотивы господствовали и в поэзии петербургских авторов, печатавшихся в журнале «Северный Вестник», а на рубеже веков — в «Мире искусства» (Ф. К. Сологуб, З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковский, Н. М. Минский). Но во взглядах и прозаическом творчестве петербургских символистов отразилось и многое из того, что будет характерно для следующего этапа этого направления.

«Старшие символисты» резко отрицали окружающую действительность, говорили миру «нет»:

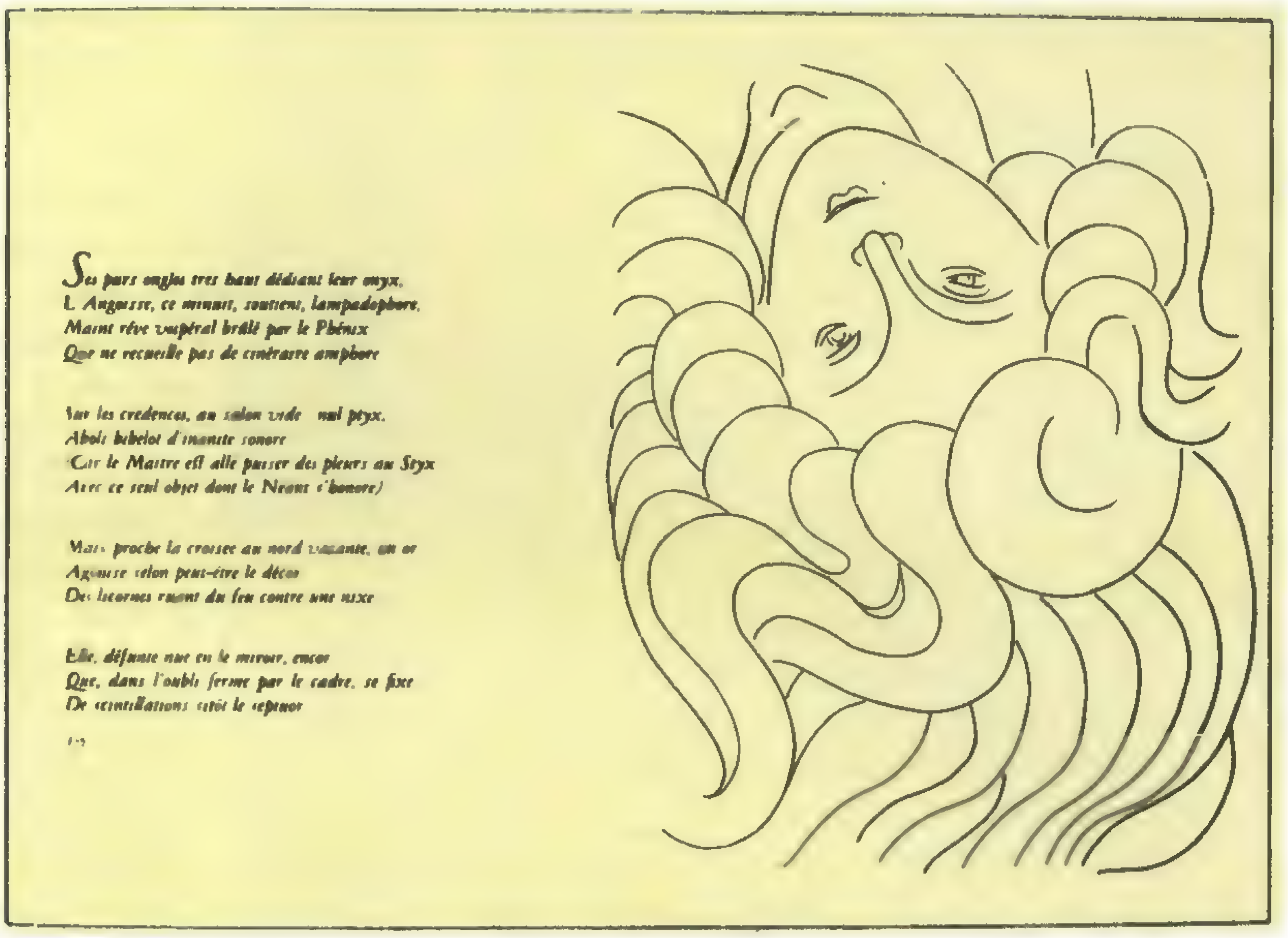


Иллюстрация А. Матисса к стихам французского поэта С. Малларме.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor

Я действительности нашей не вижу,
Я не знаю нашего века...
(В. Я. Брюсов)

Земная жизнь — лишь «сон», «тень». Реальности противопоставлен мир мечты и творчества — мир, где личность обретает полную свободу:

Я — бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах.
Не сотворю себе кумира
Ни на земле, ни в небесах.
(Ф. К. Сологуб)

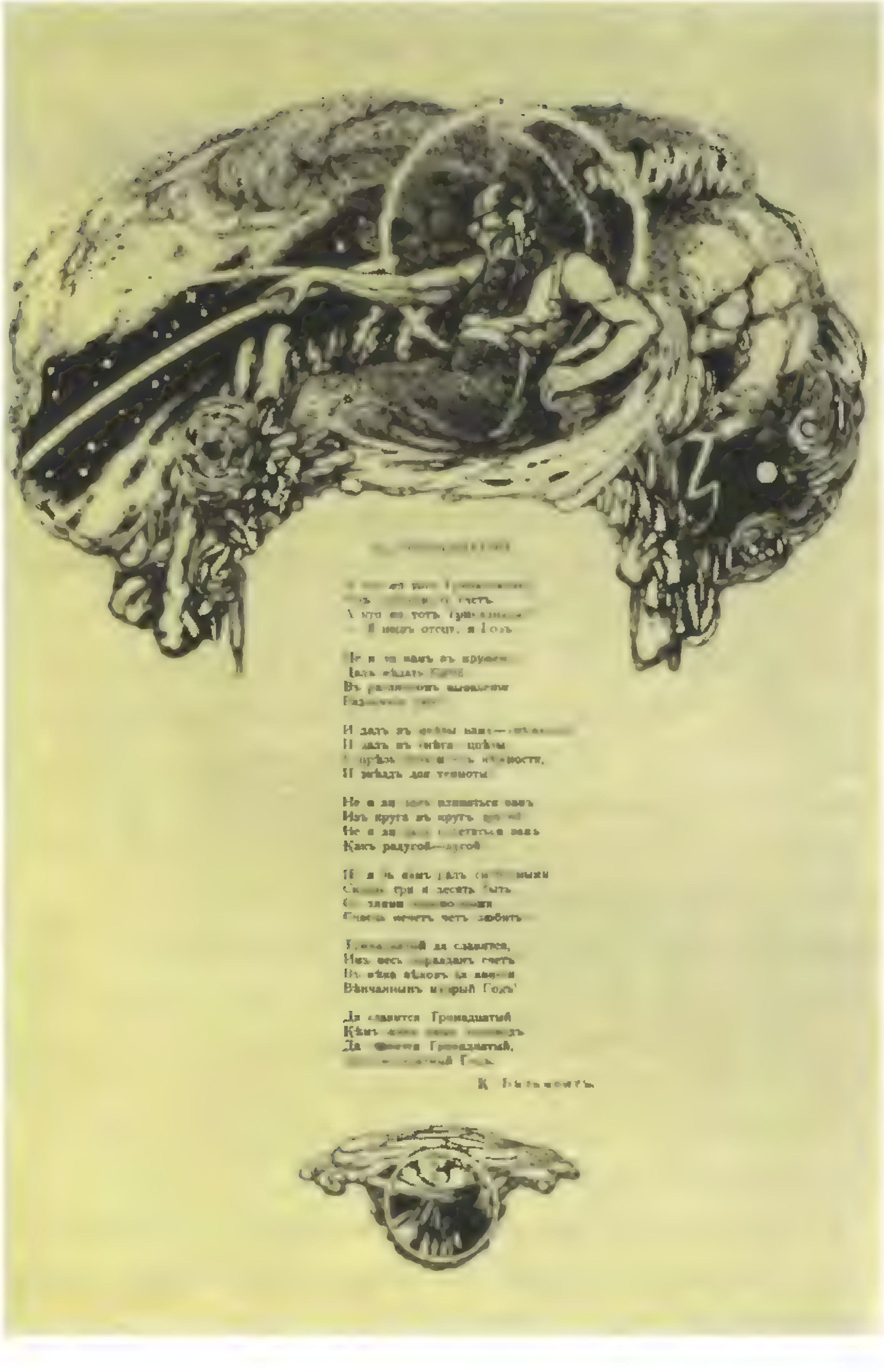
Это — царство красоты:

Есть одна только вечная заповедь — жить.
В красоте, в красоте несмотря ни на что.
(Д. С. Мережковский)

Этот мир прекрасен именно тем, что его «нет на свете» (З. Н. Гиппиус). Реальная же жизнь изображается как безобразная, злая, скучная и бессмысленная. Особое внимание проявляли символисты к художественному новаторству — преобразованию значений поэтического слова, развитию ритмики (см. *Ритм стиха и прозы*), рифмы и т. д. «Старшие символисты» еще не создают систему *символов;* они — импрессионисты, которые стремятся передать тончайшие оттенки настроений, впечатлений.

Новый период в истории русского символизма (1901—1904) совпал с началом нового революционного подъема в России. Пессимистические настроения, навеянные эпохой реакции 1880-х — начала 1890-х гг. и философией А. Шопенгауэра, уступают место предчувствиям грандиозных перемен. На литературную арену выходят «младшие символисты» — последователи философа-идеалиста и поэта Вл. С. Соловьева, представлявшего, что старый мир зла и обмана на грани полной гибели, что в мир сходит божественная Красота (Вечная Женственность, Душа мира), которая должна «спасти мир»,

Стихи К. Д. Бальмонта в журнале «Аполлон».



соединив небесное (божественное) начало жизни с земным, материальным, создать «царство божие на земле»:

Знайте же: Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилося с пучиною вод.
(Вл. С. Соловьев)

У «младших символистов» декадентское «неприятие мира» сменяется утопическим ожиданием его грядущего преображения. А. А. Блок в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме» (1904) воспевает то же женственное начало юности, любви и красоты, которое не только принесет счастье лирическому «я», но и изменит весь мир:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И молча жду, — тоскуя и любя.

Те же мотивы встречаются в сборнике А. Белого «Золото в лазури» (1904), где прославляется героическое стремление людей мечты — «аргонавтов» — к солнцу и счастью полной свободы. В эти же годы многие «старшие символисты» также резко отходят от настроений прошлого десятилетия, идут к прославлению яркой, волевой личности. Эта личность не порывает с индивидуализмом, но теперь лирическое «я» — борец за свободу:

Я хочу порвать лазурь
Успокоенных мечтаний.
Я хочу горящих зданий,
Я хочу кричащих бурь!
(К. Д. Бальмонт)

Иллюстрация Н. Розановой к стихотворению А. А. Блока «Тени на стене».

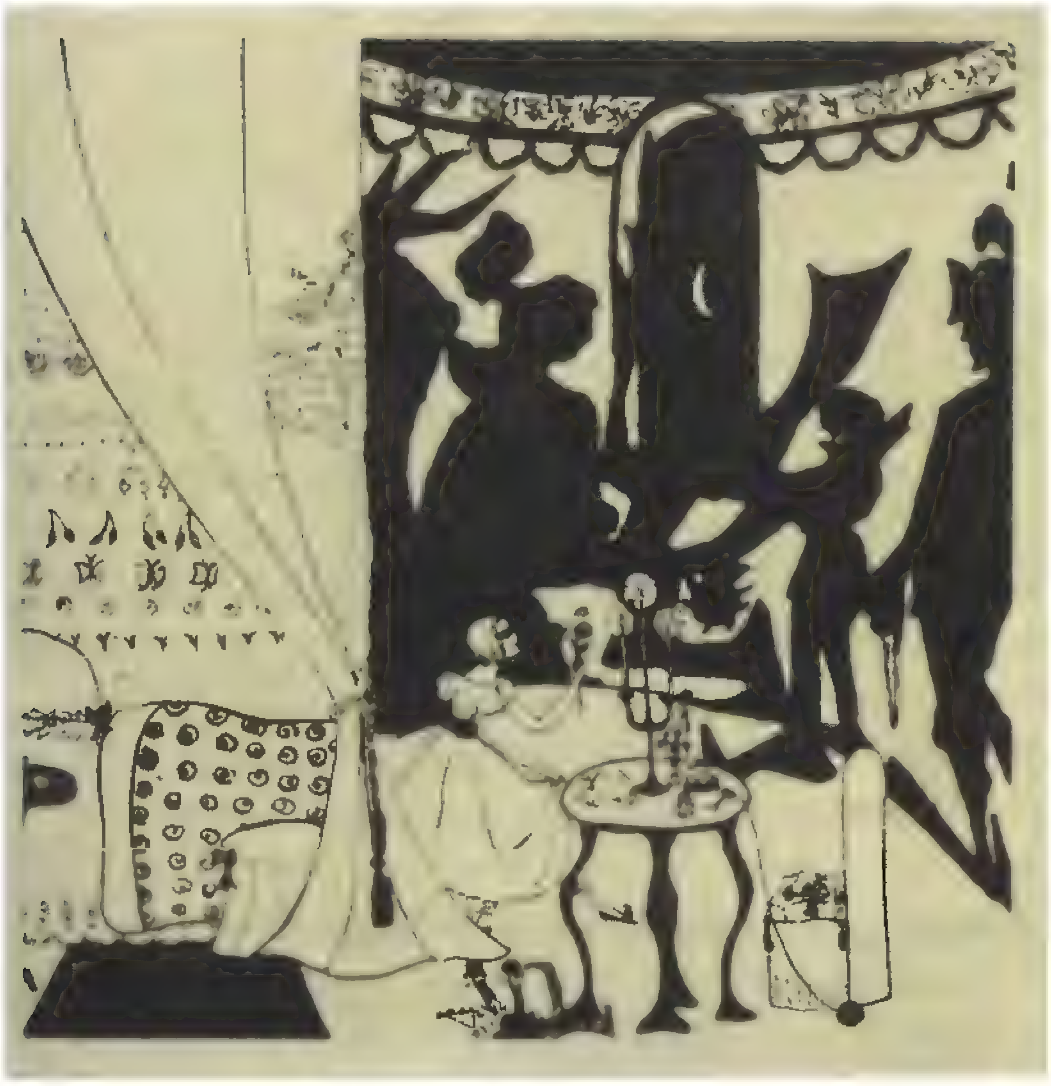
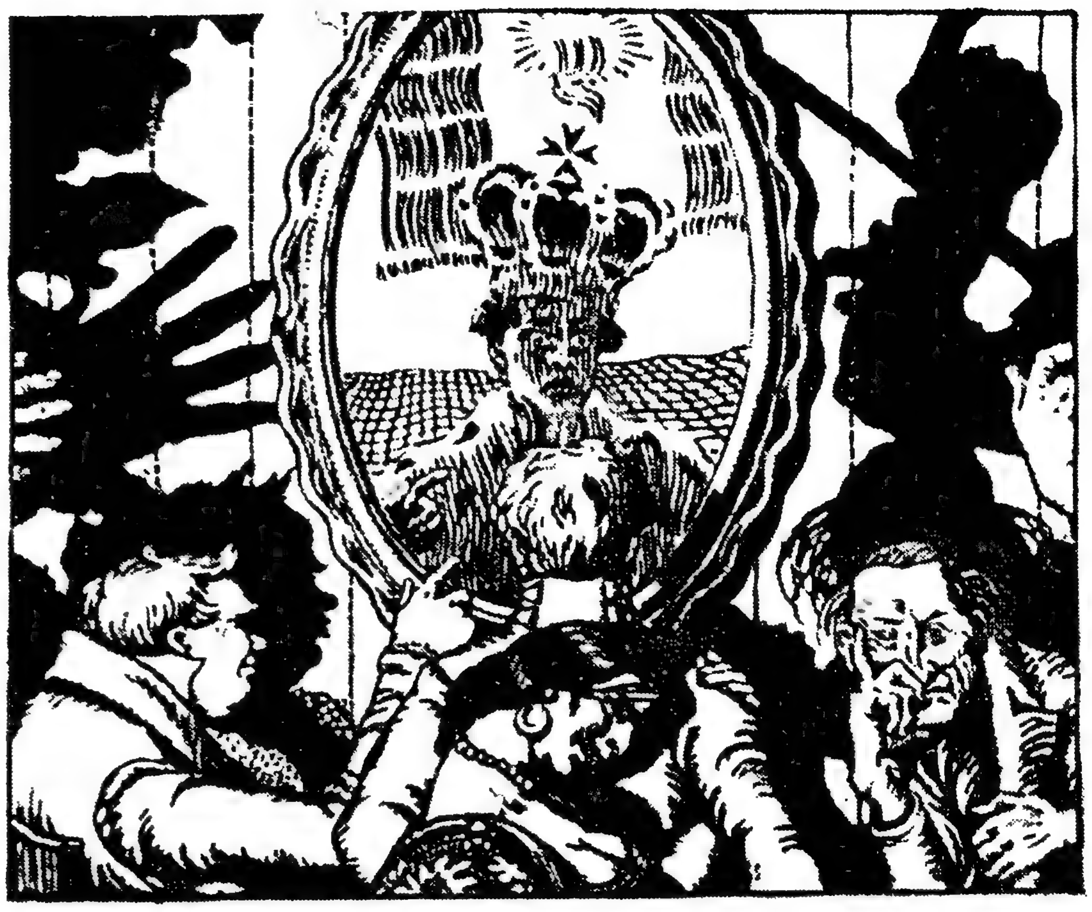


Иллюстрация М. Добужинского к рассказу С. А. Ауслендера «Ночной принц».



С появлением «младших» в поэтику русского символизма входит понятие *символа*. Для учеников Соловьева это — многозначное слово, одни значения которого связаны с миром «неба», отражают его духовную сущность, другие же рисуют «земное царство» (понимаемое как «тень» царства небесного):

Чуть слежу, склонив колени,
Взором кроток, сердцем тих,
Уплывающие тени
Суетливых дел мирских
Средь видений, сновидений,
Голосов миров иных.
(А. А. Блок)

Годы первой русской революции (1905—1907) вновь существенно изменяют лицо русского символизма. Большинство поэтов откликаются на революционные события. Блок создает образы людей нового, народного мира («Поднимались из тьмы погребов...», «Барка жизни»), борцов («Шли на приступ. Прямо в грудь...»). В. Я. Брюсов пишет знаменитое стихотворение «Грядущие гунны», где прославляет неизбежный конец старого мира, к которому, однако, причисляет и себя, и всех людей старой, умирающей культуры. Ф. К. Сологуб создает в годы революции книгу стихотворений «Родине» (1906), К. Д. Бальмонт — сборник «Песни мстителя» (1907), изданные в Париже и запрещенные в России, и т. д.

Еще важнее то, что годы революции перестроили символическое художественное миропонимание. Если раньше Красота понималась (особенно «младшими символистами») как гармония, то теперь она связывается с «хаосом» борьбы, с народными стихиями. Индивидуализм сменяется поисками новой личности, в которой расцвет «я» связан с

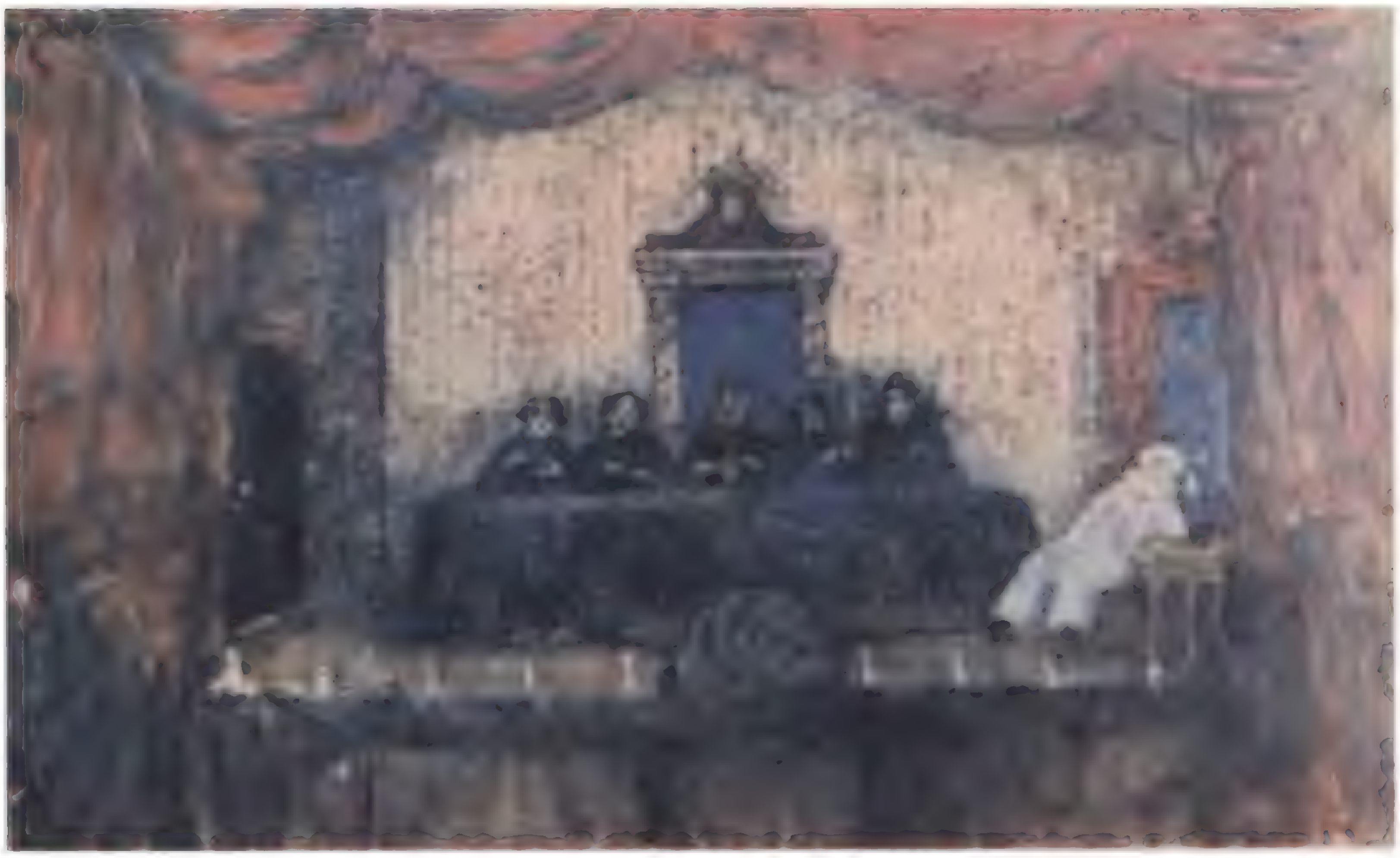


Иллюстрация Н. Сапунова к драме А. А. Блока «Балаганчик».

жизнью народа. Изменяется и символика: ранее связанная в основном с христианской, античной, средневековой и романтической традицией, теперь она обращается к наследию древнего «общенародного» мифа (В. И. Иванов), к русскому фольклору и славянской мифологии (А. А. Блок, С. М. Городецкий). Другим становится и строение символа. Все большую роль в нем играют его «земные» значения: социальные, политические, исторические.

Но революция обнаруживает и «комнатный», литературно-кружковый характер направления, его утопичность, политическую наивность, далекость от истинной политической борьбы 1905—1907 гг. Главным для символизма оказывается вопрос о связи революции и искусства. При его решении образовываются два крайне противоположных направления: защита культуры от разрушительной силы революционной стихии (журнал В. Брюсова «Весы») и эстетический интерес к проблемам социальной борьбы. Лишь А. А. Блок, обладающий большей художественной прозорливостью, мечтает о большом общенародном искусстве, пишет статьи о М. Горьком и реалистах.

Споры 1907 и следующих годов вызвали резкое размежевание символистов. В годы Столыпинской реакции (1907—1911) это приводит к ослаблению наиболее интересных тенденций символизма. «Эстетический бунт» декадентов и «эстетическая утопия» «младших символистов» исчерпывают себя. На смену им приходят художественные установки «самоценного эстетизма» — подражания искусству прошлого. На передний план выдвигаются художники-*стилизаторы* (М. А. Кузмин). Ведущие символисты сами ощутили кризис направления: их основные журналы («Весы», «Золотое Руно») в 1909 г. закрылись. С 1910 г. символизм как течение перестал существовать.

Однако символизм как *художественный метод* еще не исчерпал себя. Так, А. А. Блок, самый талантливый поэт символизма, в конце 1900-х—1910-х гг. создает свои самые зрелые произведения. Он пытается соединить поэтику символа с темами, унаследованными от реализма XIX в., с неприятием современности (цикл «Страшный мир»), с мотивами революционного возмездия (цикл «Ямбы», поэма «Возмездие» и др.), с размышлениями об истории (цикл «На поле Куликовом», пьеса «Роза и крест» и др.). А. Белый создает роман «Петербург», как бы подводящий итог эпохе, породившей символизм.

Последняя вспышка активности русских символистов — дни Октября, когда группа «Скифы» (А. А. Блок, А. Белый, С. А. Есенин и др.) вновь стремится соединить символизм и революцию. Вершина этих поисков — поэма Блока «Двенадцать» лежит у истоков советской поэзии.

СКАЗКА

Сказка — один из популярных и любимых жанров в фольклоре и литературе народов мира.

Народная сказка — вид устных повествований с фантастическим вымыслом, содержание и формы которого первоначально были связаны с мифами и, художественно преображенные, стали частью фольклорной прозы. Общепринято деление сказки на сказки о животных, волшебные и бытовые, хотя такое деление условно: существуют еще анекдотические, легендарные, басенные и др.

Сказки классифицируют также по особенностям поэтики (преимущественно — композиции) на кумулятивные (повторение однотипных событий), повествовательные, прибауточные и другие; по характеру образности — аллегорические, с персонажами — животными, людьми и т. п., по стилю — юмористические, сатирические, героико-патетические и др.

В сказках о животных всем персонажам приписываются свойства людей. На стадии отделения искусства от мифологии неосознанное очеловечивание зверей, птиц и насекомых стало литературным приемом, а объектом изображения сделались по большей части люди и их отношения. Сказки о животных, как правило, сатирические или юмористические произведения. Они назидательны. Излюбленный их герой — плут, хитрец и обманщик (лиса, заяц, ворон, паук и др.). Жестокая борьба за существование среди птиц и зверей воспроизводится как иносказательное изображение острых социальных конфликтов. У сказок о животных своя поэтика и стиль (например, часто используется композиционный прием неожиданной встречи животных, песенные вставки и т. д.). Условность вымысла соответствует широте художественного обобщения. Поэтому мысль и образы многих сказочных историй о зверях и птицах легко обращаются в пословицы и поговорки. Так, жадный волк перешел из сказок в пословицу: «Не клади волку пальца в рот» — и поговорку: «Волка в пастухи поставили» (о глупцах, неосторожно распорядившихся своим или чужим добром). С течением времени сказки о животных становятся преимущественно детскими. В них учитываются особенности возрастного восприятия вымысла: четко разграничиваются положительные и отрицательные персонажи, резко сменяются сюжетные положения — от светлых и радостных к мрачным и грустным и обратно, обязательна победа добра над злом.

Волшебная сказка в своих истоках восходит к приемам магических обрядов, ко всей совокупности мифических взглядов на мир; таково представление о существовании подземного царства, иных миров и пр. Тем не менее совпадение многих чудесных мотивов с магическими обрядами не означает их тождества. В сказках люди мечтали преодолеть реальную мощь внешних сил природы и общества, изображали воображаемую победу над ними, а свершение магического обряда приучало человека к пассивному ожиданию. Затем вымысел в сказках стал поэтической условностью — в них воплотились мечты на-

Иллюстрация Э. Дюлака к сказке Ш. Перро «Золушка».

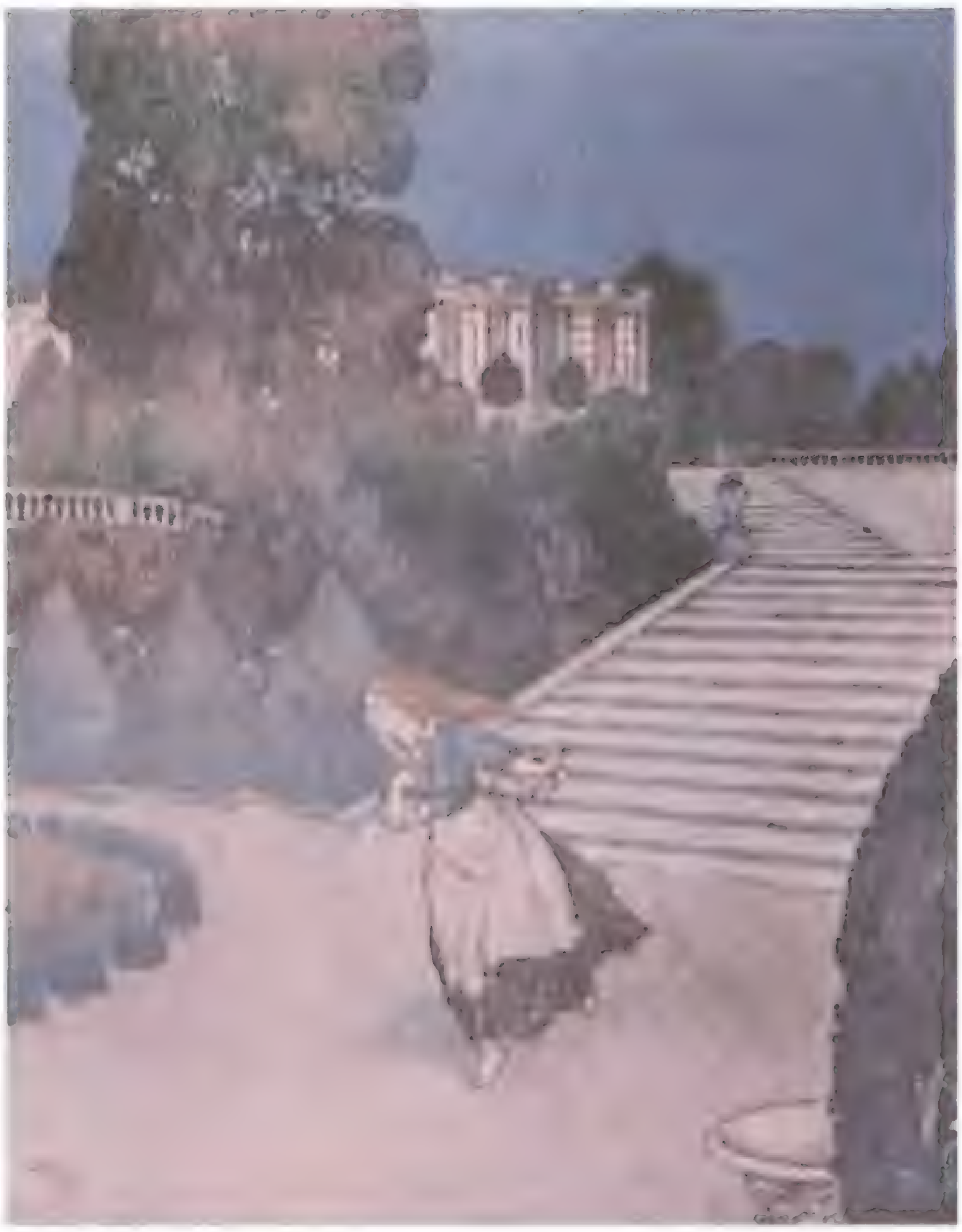
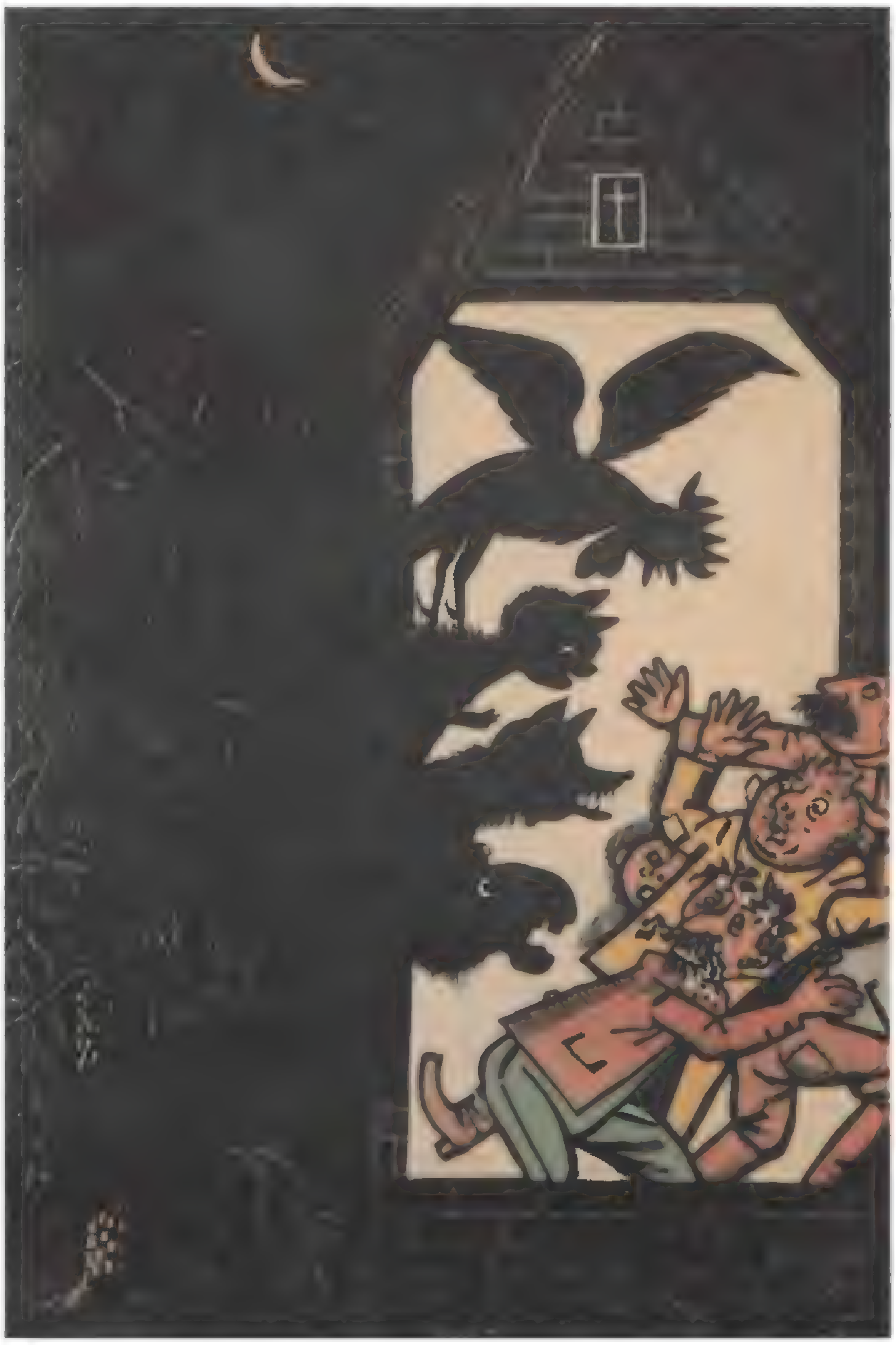


Иллюстрация В. Клемке к сказке братьев Гримм «Бременские музыканты».



DEUTSCHES
WÖRTERBUCH
ТОЛКОВЫЙ СЛОВАРЬ
ЖИВАГО
ЕЛИКОРУССКАГО ЯЗЫКА
Владимира Даля

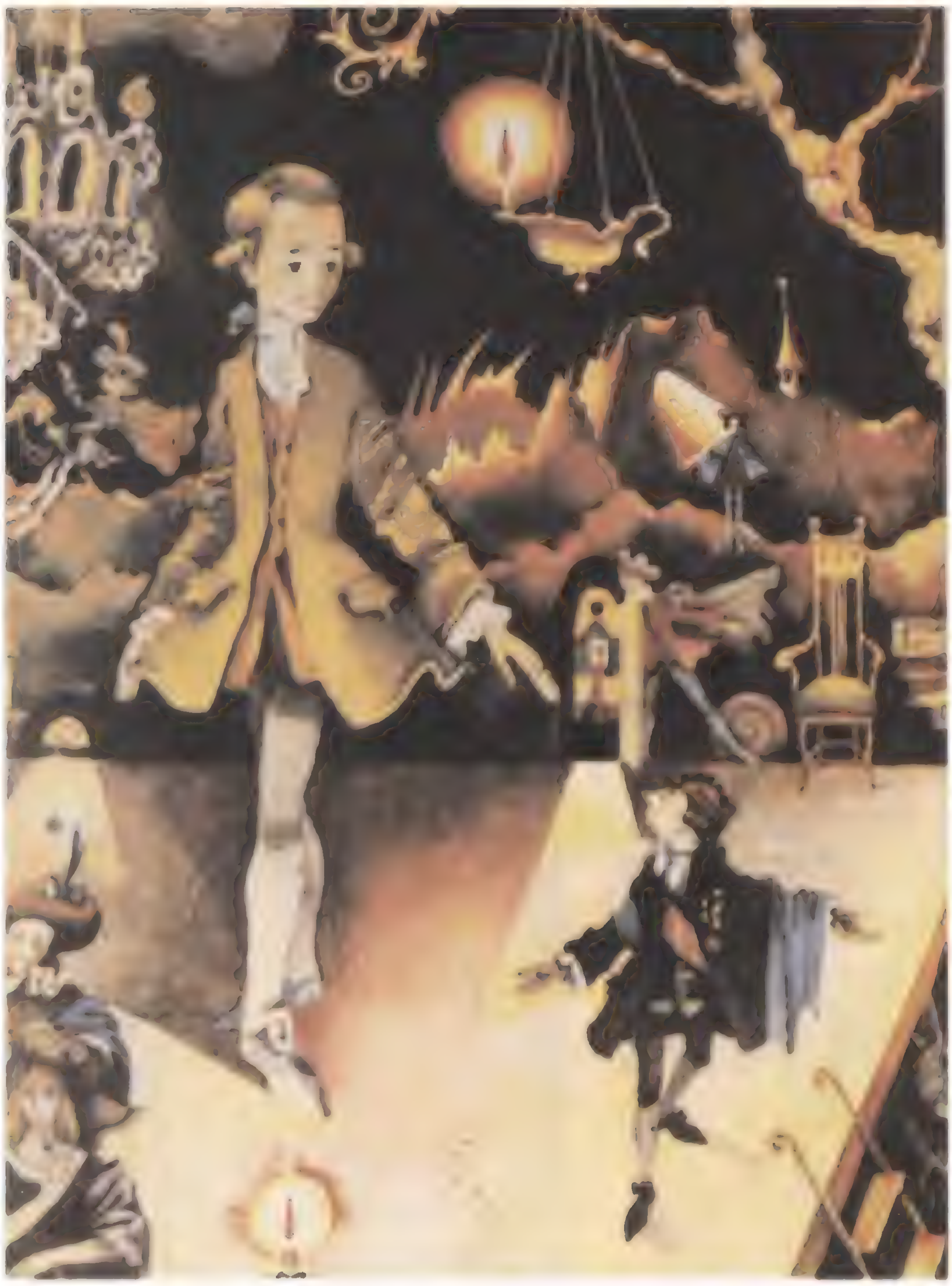
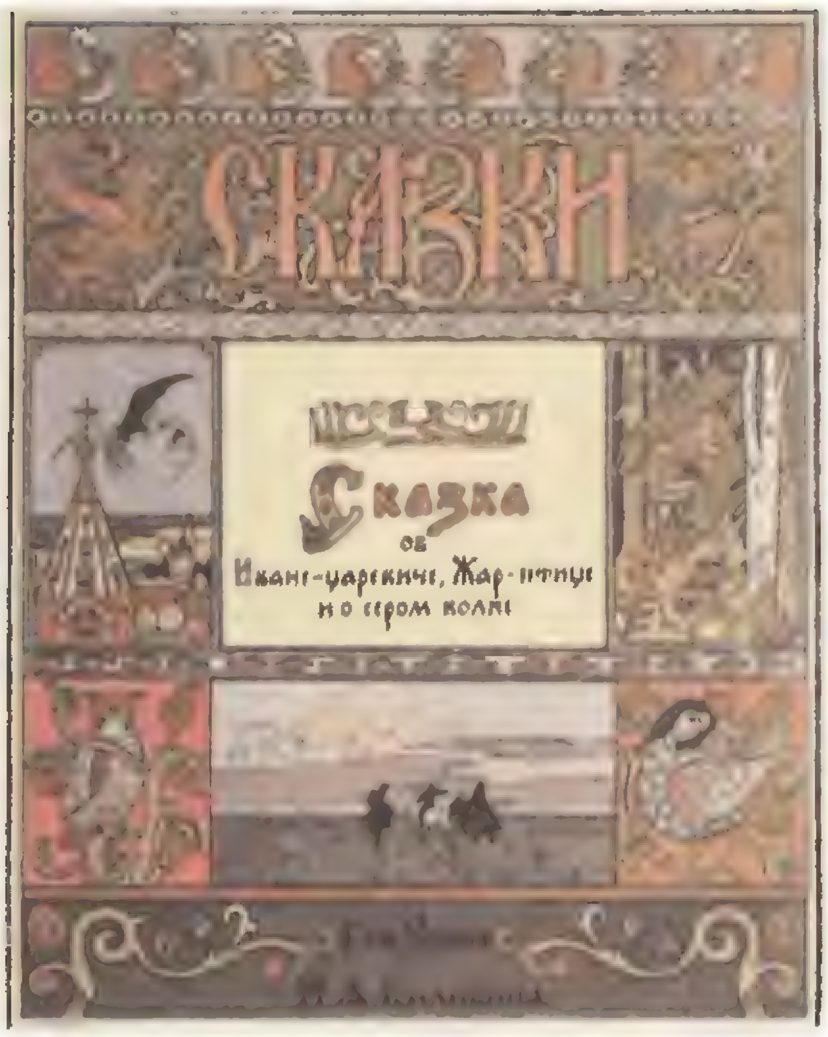


Иллюстрация В. Пивоварова к сказке А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители».


СКАЗКИ
Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о сером волке

Обложка сказки об Иване-царевиче, Жар-птице и о сером волке. Художник И. Билибин.

ВЛАДИМИР ЯКОВЛЕВИЧ ПРОПП
(1895—1970)

Из всех фольклористов нашей страны никто не пользовался столь широкой мировой известностью, как В. Я. Пропп. Хотя В. Я. Пропп занимался многими жанрами русского фольклора (и не только русского), его всемирная известность основывается на первой его небольшой книжке, вышедшей более полувека назад, в 1928 г., под названием «Морфология сказки». В ней впервые за всю историю фольклористики и литературоведения удалось установить строгий закон, которому подчиняется строение целого фольклорного жанра — волшебной сказки, множества текстов, внешне совсем не похожих друг на друга. Это был настоящий переворот в изучении сюжетосложения — настолько принципиальный, что подлинное признание книга получила лишь в конце 50-х — начале 60-х гг. с развитием структурных исследований литературы и фольклора. В 1958 г. вышел первый английский перевод (потом книга была переведена на многие языки), в 1969 г. — второе русское издание. И в нашей стране, и за рубежом вышло много работ, посвященных его книге, было сделано немало попыток усовершенствовать его схему, распространить ее на другие жанры (и фольклора, и литературы) или же, наоборот, установить границы ее применения. Открытие В. Я. Проппа показало, что в такой филологической области, как сюжетосложение, можно вывести строгий научный закон.

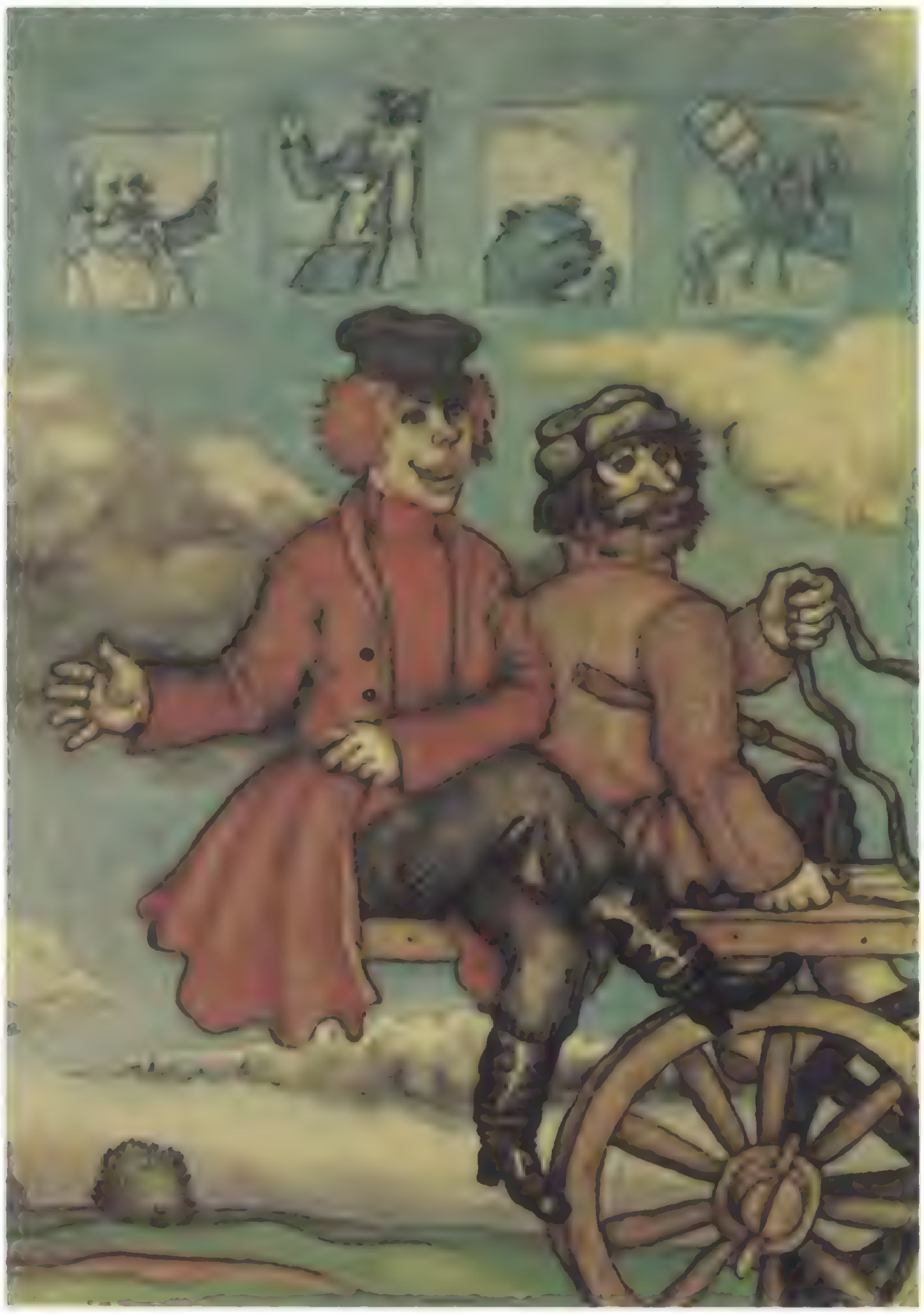
Выступая перед студентами, В. Я. Пропп рассказывал, как возникла эта книга. Он работал тогда учителем в школе (окончив в 1918 г. Петроградский университет) и однажды купил у букиниста сборник сказок А. Н. Афанасьева. Уже при чтении ему бросилась в глаза повторяемость элементов и пришел в голову ключевой термин «испытание». Закончил он рассказ словами: «На это ушло пять лет».

рода об иной, светлой жизни, в которой царит справедливость, а герои — носители положительного начала — неизменно оказываются победителями в жизненной борьбе.

Тема самых распространенных сказочных сюжетов — судьба гонимых и униженных. За верность, доброту, бескорыстие беды таких героев сменяются благополучием. Этому обороту в судьбе герои обязаны вмешательству сверхъестественных сил, обретению волшебного предмета, знанию или умению. В сказках возникла целая плеяда чудесных помощников: конь, лягушка, добрая старуха, жена-волшебница и др. Они противодействуют врагам: ведьмам, похитителю-вихрю, Кощею, многоголовому зверю и др. Сказки учили быть твердыми в жизненных испытаниях, не мириться со злом, неправдой. Сказочники мечтали о чудесном способе облегчить тяжелый физический труд, овладеть силами природы.

Ученые составили перечни типичных сказочных сюжетов, описаны приемы стиля, устойчивые формулы типа: «Скоро сказка сказывается, не скоро дело делается», зачины вроде «жили-были» и концовки с упоминанием веселого пира по окончании злоключений. Бытовые сказки отличаются острой социальной направленностью. Острота социального замысла навеяна кризисными явлениями в истории классового общества. Герой сказки — бедный крестьянин, работник или солдат. Наиболее ценны среди бытовых сказки, направленные против попов, а также сказки о находчивом солдате (немецкая сказка «Огниво» и др.). Бытовая сказка нередко переходит в анекдот.

Иллюстрация А. Костина к «Сказкам о Шише» Б. В. Шергина.



Классические собрания русских сказок составлены в XIX и XX вв. А. Н. Афанасьевым, Д. Н. Садовниковым, Н. Е. Ончуковым, Д. К. Зелениным, А. М. Смирновым и другими собирателями, издателями фольклора. Сказки разных народов вошли в сокровищницу мировой литературы. Таковы сборники восточных сказок «Тысяча и одна ночь», немецких народных сказок братьев Я. и В. Гримм. В советское время опубликованы многочисленные сборники сказок народов СССР.

Литературная (авторская) сказка тесно связана с народной темой, сюжетом, мотивом, нередко и стилем. В творчестве писателей сказка обрела самостоятельность и художественную неповторимость, хотя и удержала в себе ряд фольклорных особенностей: в жанровых приемах, в трактовке чудес. Возникновение авторских сказок ознаменовало высокий подъем профессиональной литературы и ее движение на пути народности к национальной самобытности. Это сказки А. С. Пушкина, П. П. Ершова, В. И. Даля, Л. Н. Толстого, Д. Н. Мамина-Сибиряка и других — в русской литературе, Ш. Перро — во французской, В. Гауфа и И. В. Гёте — в немецкой, Х. К. Андерсена — в датской,

Еще 10 лет потребовалось для создания второй книги о сказке, она была закончена в 1938 г. и в следующем году защищена как докторская диссертация. Издать эту книгу удалось только после войны: она вышла в свет в 1946 г. под названием «Исторические корни волшебной сказки».

Работы В. Я. Проппа о сказке были обобщены в его курсе «Русская сказка», читавшемся им в Ленинградском университете (где он преподавал с 1932 г.) и опубликованном посмертно в 1984 г.

В. Я. Пропп издал еще целый ряд работ по теории фольклора. В 1955 г. вышла его книга о былинах «Русский героический эпос», переизданная с дополнениями в 1958 г. Земледельческим обрядам посвящен его труд «Русские аграрные праздники» (1963). Много сил отдал ученый составлению и редактированию сборников былин, песен, сказок.

К. Эрбена — в чешской и т. д. Современная русская литературная сказка представлена в творчестве М. Горького («Воробьишко», «Случай с Евсейкой», «Про Иванушку-дурачка» и др.), А. Н. Толстого («Золотой ключик, или Приключения Буратино»), К. И. Чуковского («Путаница», «Муха-Цокотуха» и др.), С. Я. Маршака («Двенадцать месяцев» и др.), А. П. Гайдара («Сказка о военной тайне» и др.), С. Г. Писахова («Мороженые песни» и др.), В. В. Бианки («Как муравьишка домой спешил» и др.). Поэтика и стиль авторских сказок очень разнообразны: это сказки-поэмы, сказки-новеллы, сказки-рассказы, сказки-повести, сказки-пьесы, сказки-притчи, сказки-басни, сказки-стихотворения и др. Широкую известность получили сказки Д. Д. Нагишкина («Храбрый Азмун», «Айога» и др.), Н. Н. Носова («Бобик в гостях у Барбоса», «Приключения Незнайки и его друзей» и др.), Л. И. Лагина («Старик Хоттабыч» и др.), а из сказок зарубежных писателей наиболее известны сказки А. Милна (о Винни-Пухе), Дж. Родари («Приключения Чиполлино» и др.), А. Линдгрен (трилогия о Малыше и Карлсоне и др.).

СОВЕТСКАЯ МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Великая Октябрьская социалистическая революция выдвинула перед писателями острую проблему — за революцию или против нее.

Наиболее передовая часть литературной интеллигенции решила для себя этот вопрос сразу. «Моя революция. Пошел в Смольный», — писал В. В. Маяковский, вспоминая бурные дни Октября. Другая часть писателей признала революцию позже, убедившись в справедливости ее целей. Таков путь А. Н. Толстого, Г. Джавида, А. Абашели и других. Л. Н. Андреев, И. А. Бунин и некоторые писатели старшего поколения не приняли революции. А. И. Куприн вернулся в СССР из эмиграции в 1937 г.

Признанными мастерами художественного слова встретили революцию М. Горький, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, А. С. Серафимович, В. В. Маяковский, Демьян Бедный, С. А. Есенин, Г. Табидзе, П. Тычина, В. Сосюра, Янка Купала, Якуб Колас, А. Акопян, А. Ширванзаде, А. Исаакян, Ст. Зорьян, Ш. Дадиани, Л. Киачели, Н. Лордкипанидзе, Н. Нариманов, М. Ордубады, А. Шаик, А. Ахвердов и другие.

В первые годы Советской власти в этот славный отряд писателей влилась большая группа участников недавних революционных битв. «Мы, молодые, литературно родились после 1917 года», — писал Л. М. Леонов в 1925 г. О том же говорит поэт Н. С. Тихонов: «Меня сделала поэтом Октябрьская революция. Она открыла мне глаза на мир». «1919 год — мой пафос», — вспоминал К. А. Федин, участник гражданской войны в Поволжье.

В 1921 г. начинает свою литературную работу Д. А. Фурманов, бывший комиссар 25-й Чапаевской дивизии.

В это же время входит в литературу молодой А. А. Фадеев. В гражданскую войну он воевал в партизанских отрядах и в Красной Армии против Колчака, японских интервентов, белогвардейских банд на Дальнем Востоке. Из далекой донской станицы приезжает в столицу М. А. Шолохов, имевший за плечами богатый опыт участника продотряда. Яркие впечатления этих лет отразились в его первой книге — «Донские рассказы» (1925).

С первых шагов советская литература обращается к новому герою — участнику революции, показывая его в обстановке непримиримой борьбы двух миров.

В ряде произведений 20-х гг. дан образ вождя революции В. И. Ленина (очерк М. Горького «В. И. Ленин» и др.). Как и Маяковский (поэма «Владимир Ильич Ленин»), многие поэты видят в нем «самого человечного человека»; по словам Е. Чаренца, следуя идеям Ленина, «свою объединили мощь в союзе огненном народы»; татарский поэт X. Такташ называет его «человеком, которого века породили».

Писатели, каждый по-своему, рисуют поединок нового мира с жестоким и мрачным прошлым мира собственников и угнетателей, и эта тема отражена в «Чапаеве» (1923) Д. А. Фурманова, в «Партизанах» (1921) и «Бронепоезде 14-69» (1922) В. В. Иванова, «Падении Даира» (1923) А. Г. Малышкина, «Городах и годах» (1924) К. А. Федина, «Тихом Доне» (1928—1940) М. А. Шолохова, «Хождении по мукам» (1922—1941) А. Н. Толстого, «Думе про Опанаса» (1926) Э. Г. Багрицкого, в пьесах «Любовь Яровая» (1926) К. А. Тренева, «Разлом» (1927) Б. А. Лавренева, «Шторм» (1926) В. Н. Билль-Белоцерковского, «Первая Конная» (1929) Вс. В. Вишневского.

Эти произведения русской советской литературы ярко и талантливо запечатлели на своих страницах остродраматические, героические картины рождения нового мира.

Советские писатели показали, что именно народ творит историю, что он ее главная сила. Произведения русских писателей прокла-

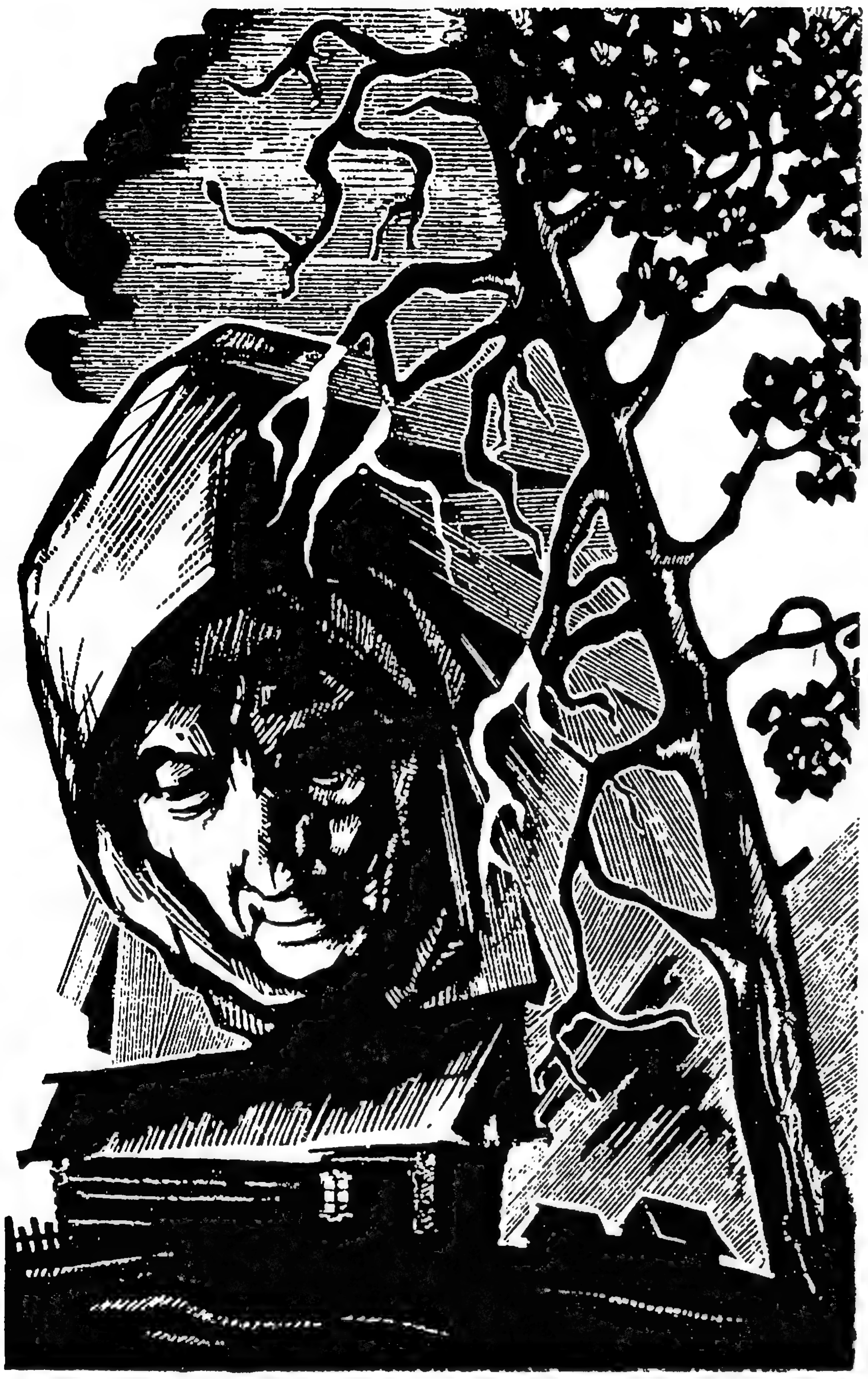


Иллюстрация Д. Шимилиса к повести В. Г. Распутина «Последний срок».

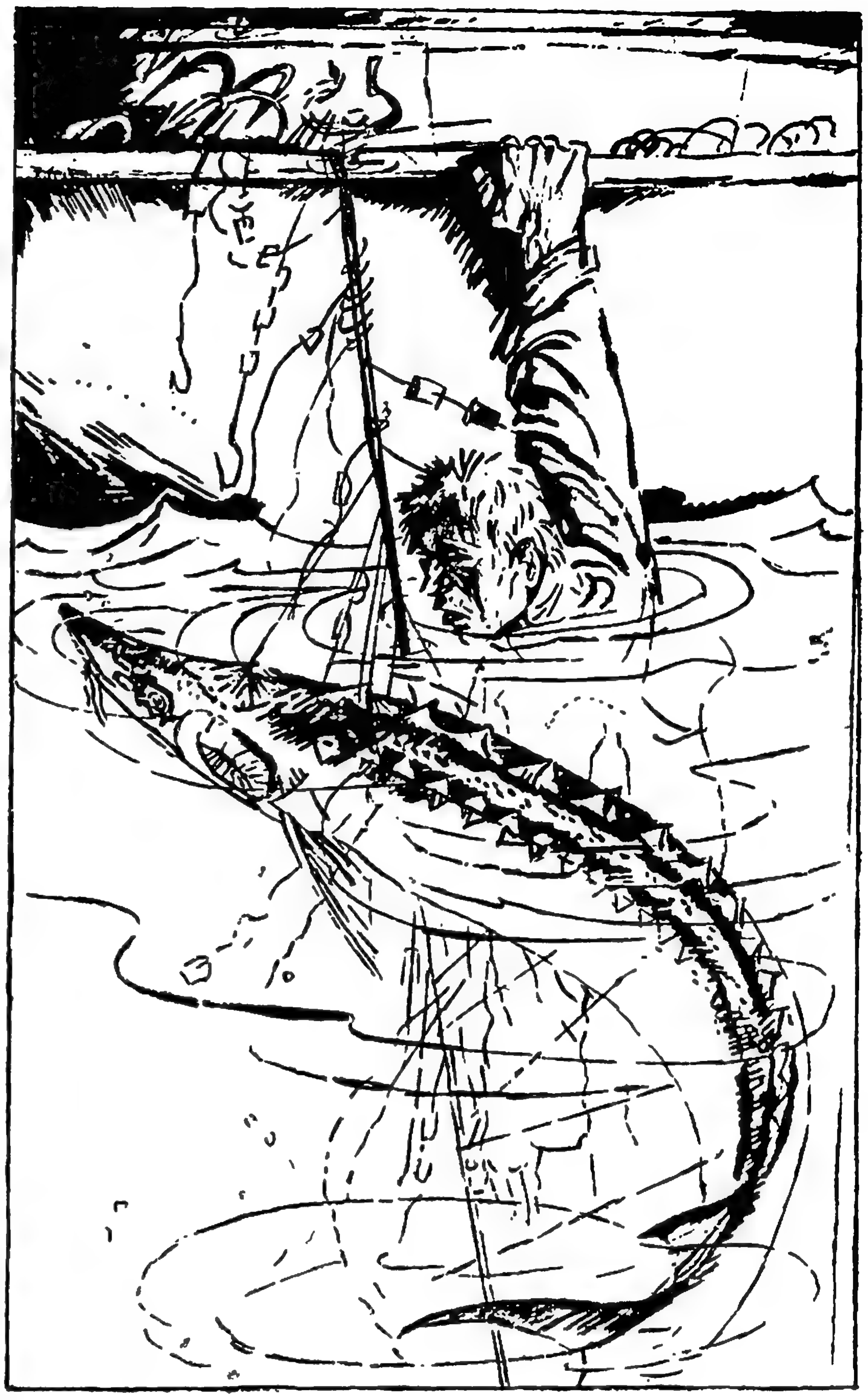


Иллюстрация Н. Усачева к повести В. П. Астафьева «Царь-рыба».

дывали путь новому искусству, помогали развитию литературы народов СССР.

Советская литература, рожденная Октябрем, многонациональна и многоязычна. Это литература новой исторической общности людей — советского народа. Она создается общими усилиями писателей разных национальных культур.

В начале 80-х гг. в Советском Союзе насчитывалось 78 национальных литератур народов и народностей, населяющих нашу страну. До Октября их было значительно меньше — не все народы бывшей царской России имели свою письменность и литературу.

Некоторые народы Средней Азии, Северного Кавказа, Поволжья, Сибири, Крайнего Севера и Дальнего Востока к 1917 г. имели лишь устную народную поэзию — прекрасные песни, героические сказания о богатырях, красочные легенды и предания. Поэтому возникшие после Октября литературы этих народов принято называть младописьменными.

Лишь в 20—30-е гг. чукчи, ненцы, нанайцы, удэгейцы, коряки, эвенки обрели свою письменность и за короткий срок создали национальную литературу.

Светом революции озарены герои многонациональной литературы 20-х гг. «Железный поток» (1924) А. С. Серафимовича — книга о героическом походе Таманской армии в годы гражданской войны, когда в тяжелых боях и невероятных лишениях рождалась новая, революционная дисциплина бойцов Красной Армии. Надолго запоминаются образы легендарного вожака таманского похода Кожуха, командира партизанского отряда Левинсона из романа А. А. Фадеева «Разгром», Глеба и Даши Чумаловых — рабочих-коммунистов, участников гражданской войны, восстанавливавших цементный завод (роман Ф. В. Гладкова «Цемент», 1925). В ряду этих героев стоит и Виктория — молодая революционерка из повести армянского писателя Ст. Зорьяна «Девушка из библиотеки» (1925) и большевик Гайоза Лабардава, рабочий-железнодорожник из романа Н. Лордкипанидзе «С тропинок на рельсы» (1928). Армянские писатели рассказывают о тех, кто бесстрашно отдал жизнь за победу революции, и о тех, кого она «выпрямила» и освободила («Мерке»

Д. Демирчяна, «Гюльханда» Г. Сарьяна).

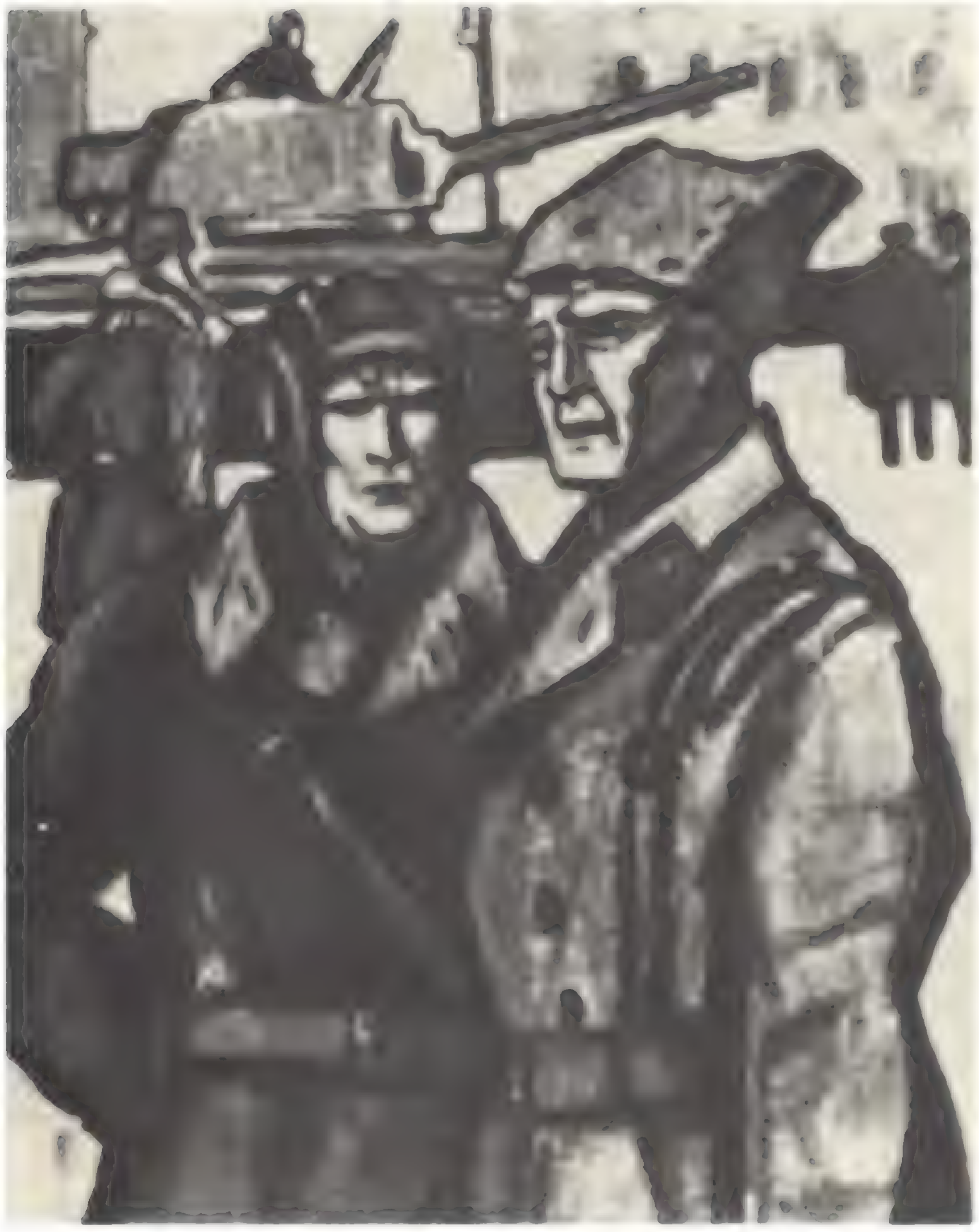
Жизнь и борьба украинского крестьянства обрисованы в повести «Бурьян» (1927) А. Головко. Писатель создал яркие образы людей новой деревни — советских активистов, селькоров и противостоящие им фигуры сельских кулаков — куркулей.

Произведения о деревне создают в эти годы белорусские писатели Зм. Бядуля, М. Лыньков, М. Зарецкий. Воспевают Октябрь в своих стихах молодые белорусские поэты М. Чарот, Тишка Гартный и другие. В поэмах «Симон-музыкант», «Новая земля» (1923), в первой части прозаической трилогии «На перепутье» (1923) Я. Коласа, в произведениях Я. Купалы говорится о пути белорусского народа к революции. В повести «Трясина» (1933) Я. Колас рассказывает о героической борьбе партизан Полесья против интервентов в годы гражданской войны. В повестях и романах К. Чорного, М. Зарецкого изображена белорусская деревня в годы революции.

В грузинской литературе Г. Табидзе воспевает социалистическое обновление жизни:

Нет, не дано эпохам права
Быть запросто, на «ты», с моей!
Ей суждена навеки слава
В громах и бурях новых дней!..
(Пер. Г. Цагарели)

Иллюстрация А. Ливанова к роману М. А. Шолохова «Они сражались за Родину».



Писатели старшего поколения — Л. Киачели в романе «Кровь» (1927), С. Клдиашвили в романе «Пепел» (1932), М. Джавахишвили в романе «Арсен из Марабды» (1936) — повествуют об освободительной борьбе своего народа. Живой образ революционной эпохи, становление новых человеческих отношений запечатлели молодые грузинские поэты А. Мирцхулава, С. Чиковани, Т. Табидзе, П. Яшвили и прозаики П. Чхиквадзе и Б. Чхеидзе.

Видное место в татарской литературе 20-х гг. занял историко-революционный роман Г. Ибрагимова «Наши дни». Писатель воскрешает события совместной героической борьбы татарского и русского пролетариата Казани за свои права в начале XX в.

Успешно развиваются в условиях советского строя литературы Средней Азии и Казахстана, где впервые появляются произведения прозы и драматургии.

Основоположник таджикской советской литературы поэт и прозаик С. Айни написал в 1918 г. «Марш свободы» на мотив «Марсельезы». С ним шли в бой против басмачей отряды крестьян:

О, рабы! Подымайтесь из праха,
Красным знаменем мир озаря!
Сбросьте иго покорства и страха —
Засияла свободы заря.
(Пер. И. Л. Сельвинского)

Среди поэтов нового поколения Средней Азии и Казахстана выделяются голоса П. Сулаймони (Таджикистан), поэта и драматурга Хамзы Хакимзаде Ниязи (Узбекистан), С. Сейфуллина (Казахстан), поэта и прозаика Б. Кербабаева (Туркмения). Всесоюзную известность после революции приобрели песни казахского акына Джамбула, киргизского народного поэта Токтогула, народного певца Дагестана Сулеймана Стальского. Воспевая великие перемены в жизни своих народов, акыны сравнивали мрачное прошлое и светлое настоящее.

В 20-е гг. в различных национальных литературах возникают разнообразные творческие объединения писателей. Каждое из них отстаивало свое понимание нового искусства революционной эпохи.

Массовыми организациями были те, куда входили пролетарские писатели (РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей, «Кузница» и др.); возникали также и другие литературные объединения, например «ЛЕФ» («Левый фронт искусств»), в Грузии — «Голубые роги», в Армении — «Мурч» («Молот»), на Украине — «Ваплите», в Белоруссии — «Полымя» («Пламя»).

Коммунистическая партия помогала писателям активно участвовать своим творчеством в строительстве социализма. После постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) был создан единый Союз писателей СССР.

Первый Всесоюзный съезд советских писателей состоялся в августе 1934 г. под председательством М. Горького. Участниками съезда стали представители различных национальностей Советского Союза. На съезде было отмечено, что уже в первое советское десятилетие литературы народов СССР дали читателям замечательные произведения, ставшие отечественной классикой. В эти же годы в основном сложились основные принципы нового советского искусства: коммунистической партийности и народности.

Советская литература — это литература поистине народная, потому что отражает жизнь народа, его устремления. Это также литература партийная, активно отстаивающая идеалы коммунизма. О боевой коммунистической направленности нашей литературы, о ее великой воспитательной силе хорошо сказал замечательный поэт нашей революционной эпохи Владимир Маяковский:

...я подыму,
как большевистский партбилет,
все сто томов
моих
партийных книжек.

ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ТЫНЯНОВ (1894—1943)

Многие знают Ю. Н. Тынянова как писателя — автора романов о В. К. Кюхельбекере, А. С. Грибоедове, А. С. Пушкине. Эти романы резко меняли традицию прежних жизнеописаний великих людей, где целью было познакомить читателей в занимательной и доступной форме со сводом биографических фактов. Книги Тынянова были явлением художественной прозы. Но писателем он стал тогда, когда уже был известен как исследователь литературы.

С юношеских лет его главным делом была наука о литературе. Студенческая жизнь Тынянова пришлась на годы, когда закладывались основы нового литературоведения, стремившегося выработать особый подход к литературе, в отличие от подхода историка, публициста или критика-эссеиста. Тынянов оказался подготовлен к новым задачам теоретическим складом ума. Интеллект такого склада не довольствуется отдельными, пусть тонкими и даже блестящими, наблюдениями над исследуемым объектом, а ищет основные специфические его свойства, отличающие объект от других, стремится открыть закономерности его развития. Этот подход наталкивался на препятствия. История литературы в отечественной традиции привычно сливалась с историей общественной мысли, литературные герои выступали как реальные фигуры («...того и гляди наши пушкинисты выпустят исследование о родственниках Евгения Онегина», — иронически предсказывал Тынянов в 1924 г.).

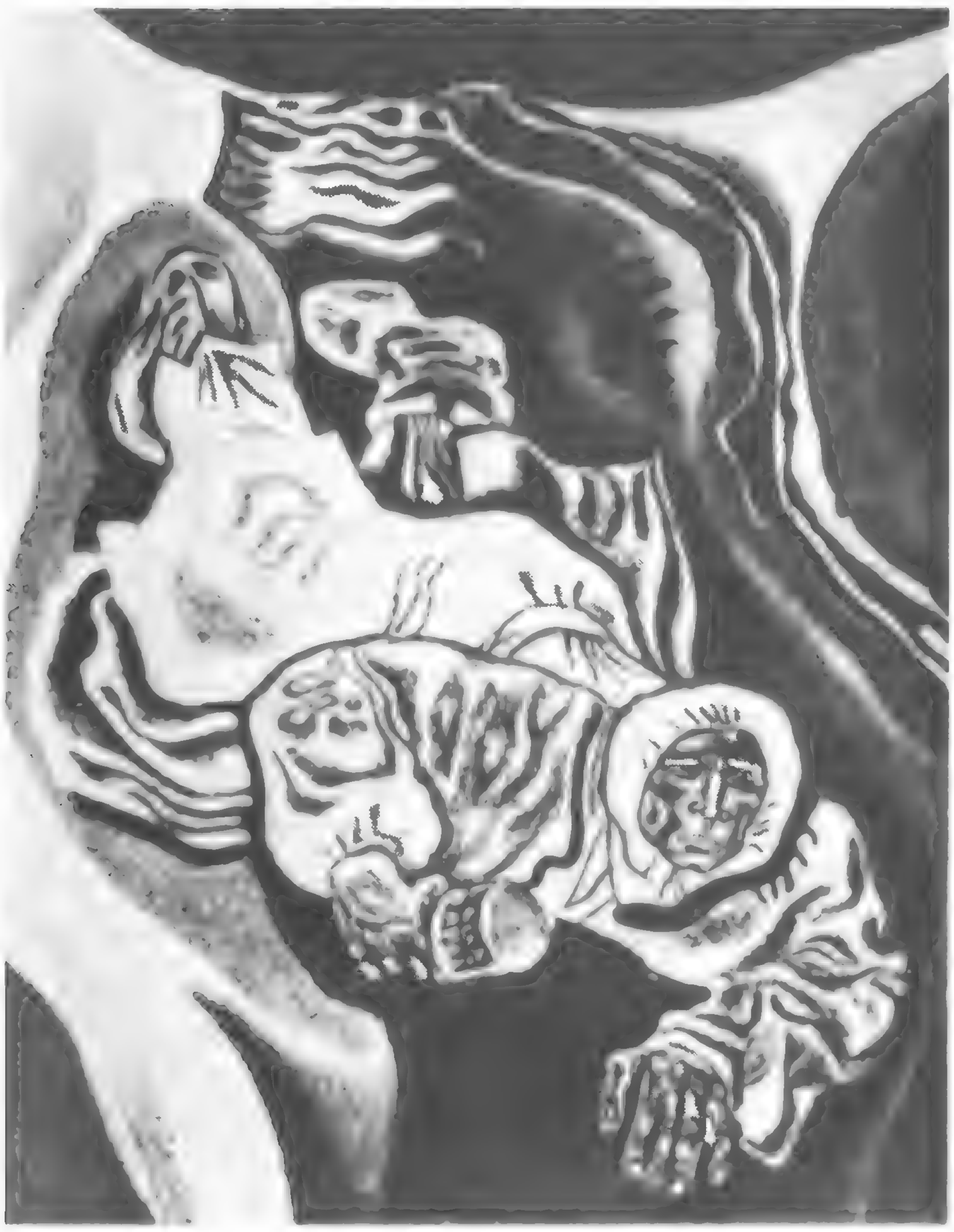
Тынянов обнаружил и описал основные свойства, отличающие стих от прозы. Простейший признак — графическое расположение строки под строкой — оказался (как это нередко бывает в науке) и главнейшим: именно это расположение формирует, по мысли Тынянова, «единство» и «тесноту» стихового ряда. Это означает, что слова в стихе «оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи» («Проблема стихотворного языка», 1924), что сама ритмичность поэтической речи заставляет слова в стихе влиять друг на друга, усиливать одни оттенки смысла, приглушать другие. Так, в прозаической строке «Гор не видать — вся даль одета лиловой мглой» в слове «одета» метафора стерта, она стала «ходовой, языковой», равнозначной слову «покрыта». Но стоит записать ту же фразу стихами:

Гор не видать — вся даль одета
Лиловой мглой, —

как «одета» вступает в более тесные отношения с «даль», отрываясь от привычного спаянного с ним в прозаической речи дополнения: «В результате — оживление метафоры, обусловленное единством стихового ряда».

В истории литературы Тынянов также искал и находил закономерности, не сводимые к свойствам личности авторов или к фактам биографии, раскрывал сложную взаимосвязь литературы и жизни. Поэтому его работы, опубликованные в единственном прижизненном сборнике «Архаисты и новаторы» (1929), до сих пор стимулируют теоретическую и историко-литературную мысль.

Иллюстрация Г. Поплавского к повести В. В. Быкова «Дожить до рассвета».



Наряду с произведениями, где в центре стоит участник революционных битв, герой штурма Зимнего, взятия Перекопа, красногвардеец, партизан, появляются книги, главный герой которых — человек труда. Впервые в мировой литературе он изображается не как угнетенный, а как хозяин своей страны.

В 30-е гг. появляется много произведений, посвященных историческому прошлому. Рисуя дореволюционную жизнь, писатели стремились дать представление о тех путях, которые привели народы нашей страны к Октябрю.

Судьбы героев этих произведений тесно связаны с главными событиями эпохи революции и гражданской войны. Такие книги, как «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Хождение по мукам» А. Н. Толстого, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, стали советской и мировой классикой.

В 1934 г. выходит из печати роман Н. А. Островского «Как закалялась сталь», занявший исключительное место не только в советской, но и в мировой литературе. Жизнь героя романа Павла Корчагина — это как бы биография поколения первых комсомольцев, участников революции, создавших замечательные традиции советской молодежи.

Яркие страницы революционной истории народов, выразительные образы людей сильных, справедливых, борющихся за счастье народа, созданы в книгах Б. Кербабаева «Решающий шаг», С. Айни «Рабы», С. Муканова «Ботагоз», М. Ордубады «Тавриз туманный», Ю. И. Яновского «Всадники».

Автобиографическая трилогия М. Горького — «Детство», «В людях», «Мои университеты» — способствовала появлению многих произведений советской литературы, написанных в 30-е гг. и позднее, где писатели на автобиографическом материале создали обобщающие художественные картины эпохи народной жизни: «История одной жизни» Ст. Зорьяна, «Школа жизни» С. Муканова, «Утро нашей жизни» С. Улуг-Зода, «Слово арата» С. Тока, автобиографическая трилогия Ю. Смолича «Детство», «Наши тайны» и «Восемнадцатилетние».

Главными персонажами исторических книг зачастую являются подлинные исторические деятели и герои далекого прошлого. Широкую известность приобрели написанные в 20—30-е гг. исторические романы «Разин Степан» А. П. Чапыгина, «Петр Первый» А. Н. Толстого, «Цусима» Ал. С. Новикова-Прибоя, «Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Н. Тынянова, «Севастопольская страда» С. Н. Сергеева-Ценского, поэма «Лейтенант Шмидт» Б. Л. Пастернака, роман «Емельян Пугачев» В. Я. Шишкова, печатавшийся с 1938 по 1945 г.

М. Горький говорил, что исторические книги «очень важные, очень нужные»: «Наша молодежь должна знать, какой путь прошли люди старшего поколения, какую борьбу выдержали они, чтобы дети и внуки их могли жить счастливой жизнью. Им нужно показать, как трудно создавался человек, как он был упорен и вынослив в труде и в борьбе и какой он совершил невероятный путь к свободе...»

В 30-е гг. перед советским обществом встали новые задачи. Началась эпоха первых пятилеток. Советская литература не отделяет своих задач от жизни народа.

Писатели едут в колхозы, на фабрики, на новые, социалистические стройки и создают произведения по следам живых событий. Художественные очерки 30-х гг. нередко становятся основой для создания повестей и романов.

Яркие картины строительства Магнитогорска запечатлел в своем романе «Время, вперед!» В. П. Катаев (1932). О рождении нового человека труда, о наступлении на старый уклад жизни рассказывает Л. М. Леонов в романе «Соть» (1930). М. С. Шагинян изображает жизнь строителей новой гидростанции в Армении (роман «Гидроцентраль», 1930—1931); «Энергия» (1932—1938) Ф. В. Гладкова повествует о героических буднях Днепрогэса.

О социалистическом труде рассказывают книги писателей Украины («Рождается город» А. И. Копыленко, «Роман межгорья» Ивана Ле, «Инженеры» Ю. Ю. Шовкопляса) и других республик.

Многих писателей привлекают герои, которые, подобно Давыдову в «Поднятой целине» М. А. Шолохова (первая книга — 1932 г.), находятся в гуще событий социалистического переустройства деревни. Эта же тема в центре четырехтомной эпопеи Ф. И. Панферова «Бруски» (1928—1937). Писатели изображают, как в схватках с кулачеством проходит коллективизация, создаются колхозы.

«Поднятая целина» М. Шолохова — одна из первых и наиболее значительных книг в советской литературе, отразивших исторический перелом в деревне. Она оказала глубокое воздействие на нашу многонациональную литературу: в ряде произведений по-своему, на своем национальном материале писатели рассказали о социалистическом переустройстве деревни.

В романе «Заря Колхиды» (1931—1951) грузинского писателя К. А. Лордкипанидзе изображена жизнь грузинской деревни на историческом переломе. Киргизский писатель Т. Сыдыкбеков в романе «Среди гор» (1955—1958) рассказывает о коллективизации в киргизском ауле. Среди многочисленных произведений на эту тему можно назвать также и романы белорусских писателей В. Головача «Переполох на загонах» и К. Чорного «Третье поколение», роман казахского писателя Б. Майлина «Азамат Азаматыч», роман узбекского прозаика А. Кадыри «Абид-Кетмень», роман «Ацаван» армянского писателя Н. Зарьяна.

Еще в первые годы Советской власти созданы книги об идейно-нравственном становлении нового человека. Особое место в этом ряду занимает творчество А. С. Макаренко — замечательного советского педагога и писателя. Его «Педагогическая поэма» (1933—1936) — история перевоспитания правонарушителей в трудовой колонии имени М. Горького, во главе которой стоял сам Макаренко.

Среди книг о воспитании нового человека можно назвать романы «Люди из захолустья» (1938) А. Г. Малышкина, «Гвади Бигва» (1938) Л. Киачели, повесть Ю. С. Крымова «Танкер «Дербент» (1938). В поэме «Слово

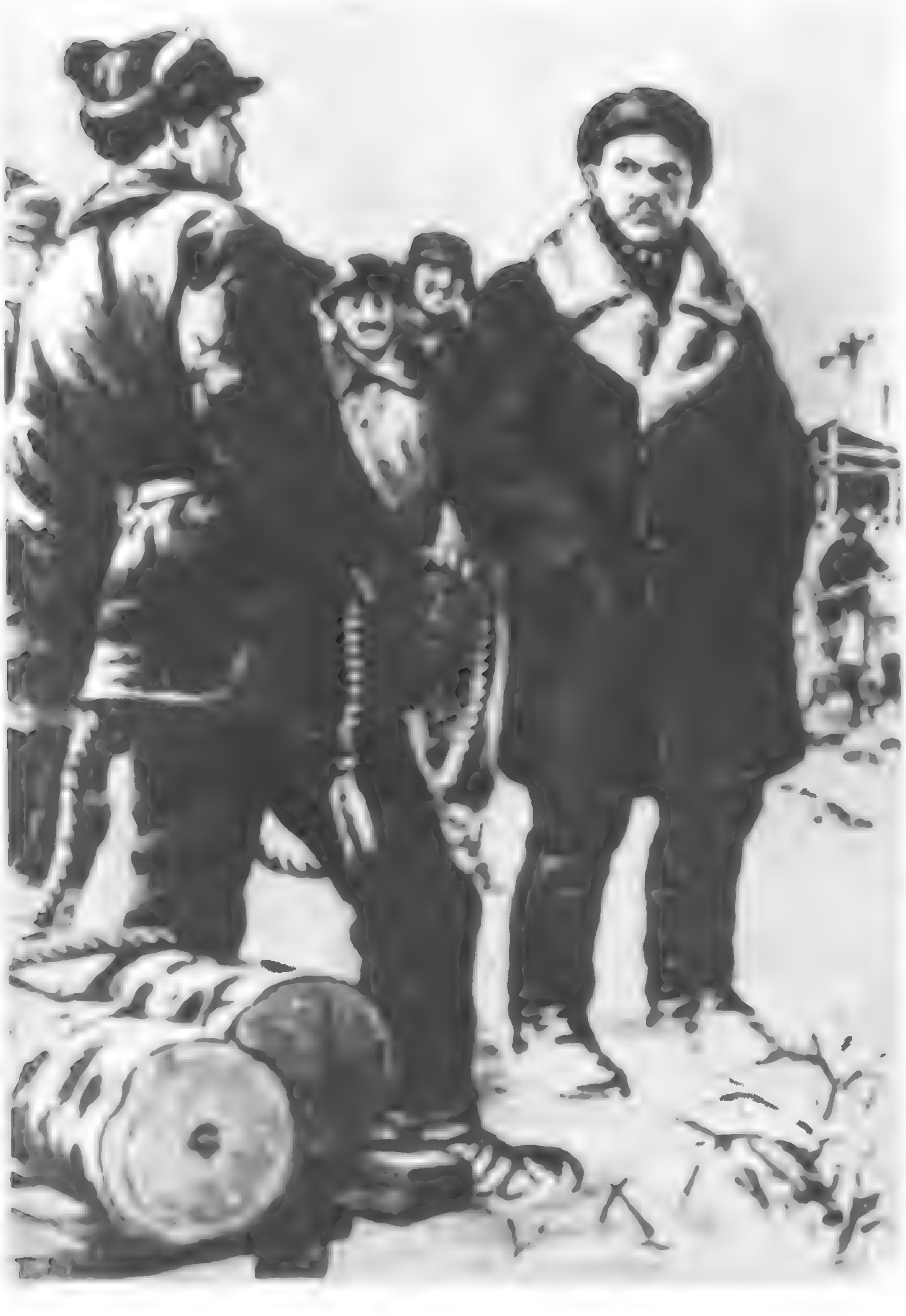


Иллюстрация В. Валдманиса к роману В. Лациса «К новому берегу».

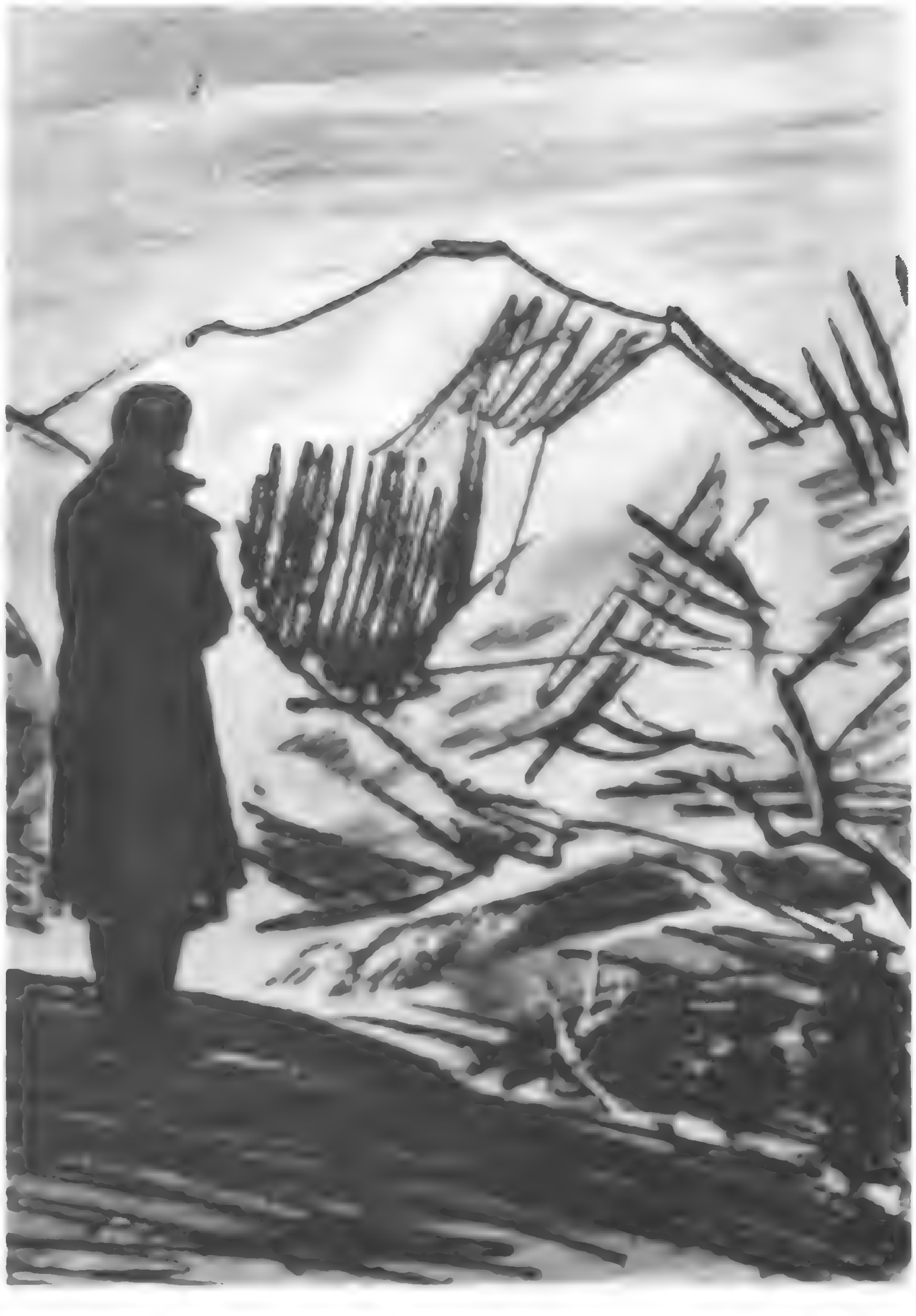


Иллюстрация Э. Манукяна к роману Е. Чаренца «Страна Наири».

Иллюстрация А. Кулагина к роману Л. Киачели «Гвади Бигва».

о колхознице Басти» азербайджанский поэт С. Вургун создает выразительный образ освобожденной женщины Востока.

Поэзия этих лет многообразна: от стиха-агитки до лирической песни, баллады, поэмы. Широкую известность приобретают стихи и поэмы В. А. Луговского, Н. С. Тихонова, М. А. Светлова, Б. П. Корнилова, Э. Г. Багрицкого, А. А. Прокофьева, И. Л. Сельвинского, М. Ф. Рыльского, М. Бажана, П. Г. Тычины, Г. Табидзе, Г. Леонидзе, А. А. Кулешова, П. Бровки, Х. Алимджана, Г. Б. Сарьяна и других поэтов, создающих многоцветную картину жизни советского народа.

В 1939—1940 гг. братская семья советских писателей пополнилась новыми художниками слова Латвии, Литвы, Эстонии, Западной Украины, Западной Белоруссии и Бессарабии, присоединившихся к Советскому Союзу. В 20—30-е гг. многие из них создавали произведения в условиях буржуазного режима. В своих книгах революционные художники звали народ на борьбу, мечтали об освобождении. В этих литературах среди известных писателей следует назвать А. М. Упита, В. Лациса, Я. Судрабкална (Латвия), С. Нерис, П. Цвирку (Литва), Й. Барбаруса, Ю. Сютисте (Эстония), Я. Галана, А. Гаврилюка (Западная Украина), М. Танка (Западная Белоруссия), Е. Н. Букова, А. П. Лупана (Бессарабия).

К середине 30-х гг. все яснее ощущается угроза войны с фашизмом. Публикуются романы П. А. Павленко «На Востоке», И. Г. Эренбурга «Падение Парижа», книга очерков М. Е. Кольцова «Испанский дневник» — о борьбе революционной Испании с фашизмом. Создаются патриотические, героические драмы — «Парень из нашего города» К. М. Симонова, «Страна родная» Д. Демирчяна и др. Советская литература передает эстафету героизма и мужества участников революции и гражданской войны новому поколению, которому предстоит вместе с отцами встать на защиту Родины:

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой,
С фашистской силой темною,
С проклятою ордой.

Эта песня на слова В. Лебедева-Кумача написана в первый день Великой Отечественной войны. Вместе со всем народом поднялась на борьбу с врагом наша единая многонациональная литература. Больше тысячи писателей — свыше трети состава Союза писателей — ушли добровольцами на фронт. Многие из них стали военными корреспондентами центральных, фронтовых, армейских и дивизионных газет.

В памяти народа навсегда сохранятся имена М. Джалиля, А. П. Гайдара, Ю. С. Крымова, Е. П. Петрова, В. П. Ставского, О. Десняка, Б. М. Лапина, Э. Капиева, М. Геловани, А. А. Шогенцукова, Т. Гуряна, Х. Юсуфи, Н. Сарыханова и многих других советских писателей, павших смертью храбрых.

Советская литература создает произведения о героях фронта и тыла. Газеты печатают поэму «Василий Теркин» А. Т. Твардовского, повесть «Непокоренные» Б. Л. Горбатова, театры ставят пьесы «Русские люди» К. М. Симонова, «Фронт» А. Е. Корнейчука, «Взятие Великошумска», «Нашествие» Л. М. Леонова. Ведущие писатели нашей страны в газетных и журнальных статьях и очерках рассказывают народу о грозных событиях военных дней, о подвигах советских воинов. Выступления А. Н. Толстого, М. А. Шолохова, Вс. В. Вишневского, Б. Л. Горбатова, И. Г. Эренбурга, В. Л. Василевской, Я. Галана, С. Айни, М. Турсун-Заде, Н. Зарьяна, Р. Кочара и многих других писателей братских литератур сыграли боевую, мобилизующую роль в дни Великой Отечественной войны.

В стихах, поэмах и песнях военных лет

проникновенно воплощаются раздумья о жизни, Родине, смерти, любви:

> Пой, гармоника, вьюге назло,
> Заплутавшее счастье зови.
> Мне в холодной землянке тепло
> От твоей негасимой любви.

Эти стихи А. Суркова, как и «Жди меня» К. Симонова, знала вся страна. Герои поэм военных лет воплощают характер советского человека, его душевное богатство, высокие цели, за которые он сражается. «Избавить мир, планету от чумы — вот гуманизм! И гуманисты — мы...» — пишет Вера Инбер в поэме «Пулковский меридиан». А. Твардовский в поэме «Василий Теркин» рассказал о подвиге советского солдата в Отечественной войне:

> Бой идет святой и правый,
> Смертный бой не ради славы,
> Ради жизни на земле.

Важнейшая тема литературы военных лет — тема братской дружбы народов в трудных испытаниях войны.

Среди произведений военного времени можно назвать книги, которые и сегодня остаются гордостью советской литературы: роман А. А. Фадеева «Молодая гвардия», поэма А. Т. Твардовского «Василий Теркин», «Дни и ночи» К. М. Симонова, «Повесть о настоящем человеке» Б. Н. Полевого, поэмы М. И. Алигер «Зоя», П. Г. Антокольского «Сын», В. М. Инбер «Пулковский меридиан», «Ленинградская поэма» О. Ф. Берггольц, «Киров с нами» Н. С. Тихонова, «Похороны друга» П. Тычины. В них навечно сохраняется память о немеркнущих подвигах советских людей в годы войны.

Иллюстрация С. Красаускаса к сборнику стихов Э. Межелайтиса «Человек».

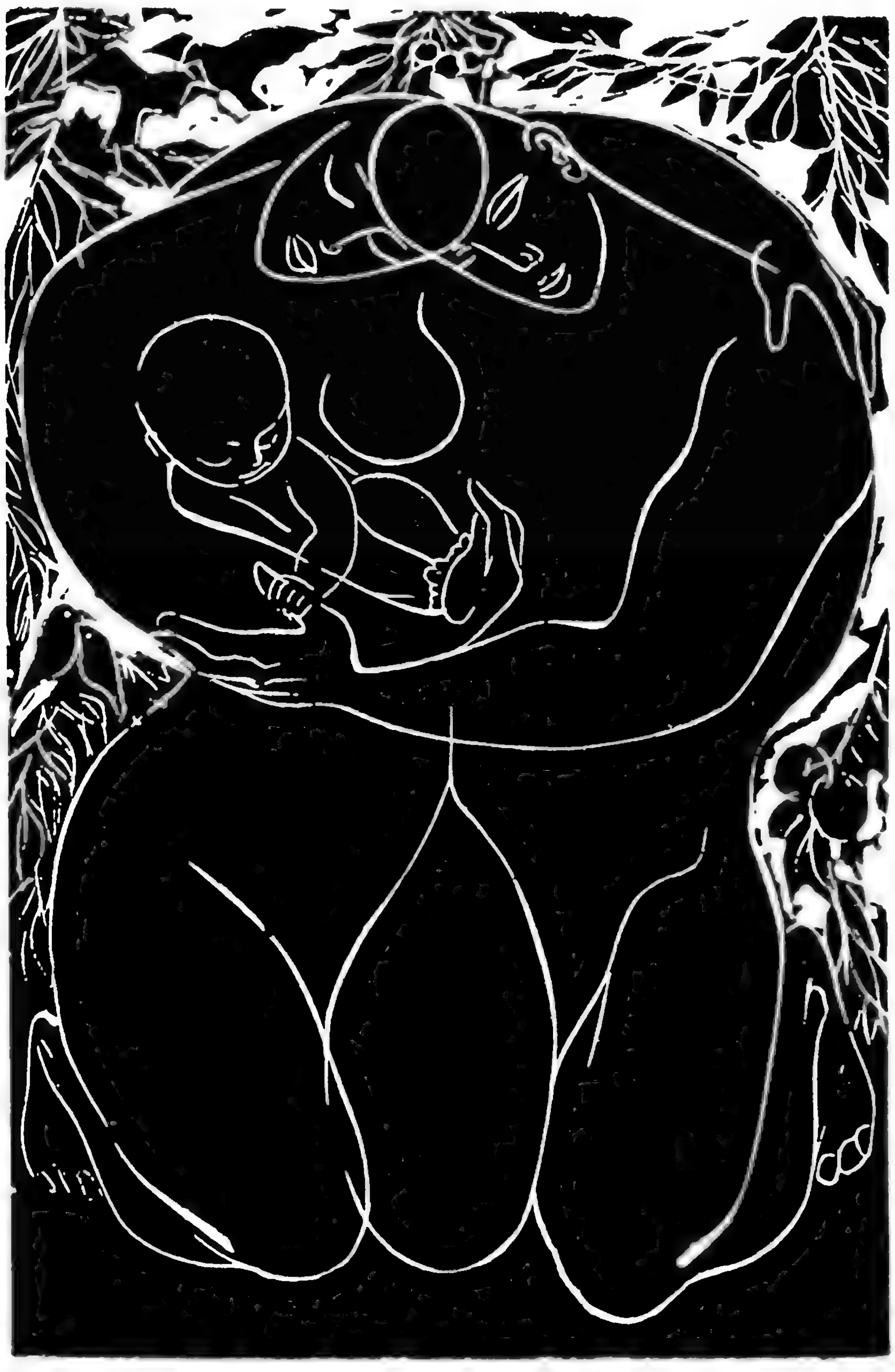
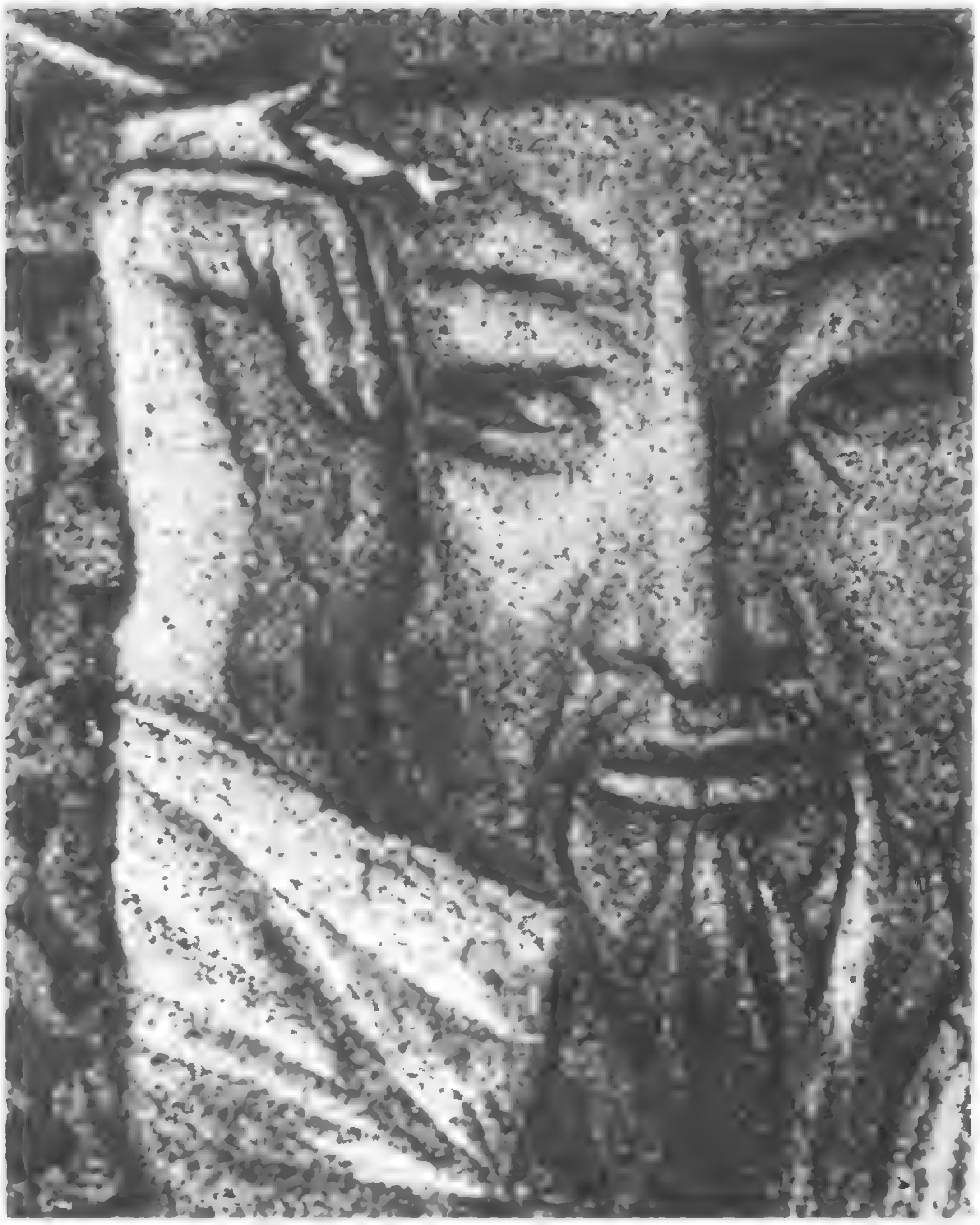


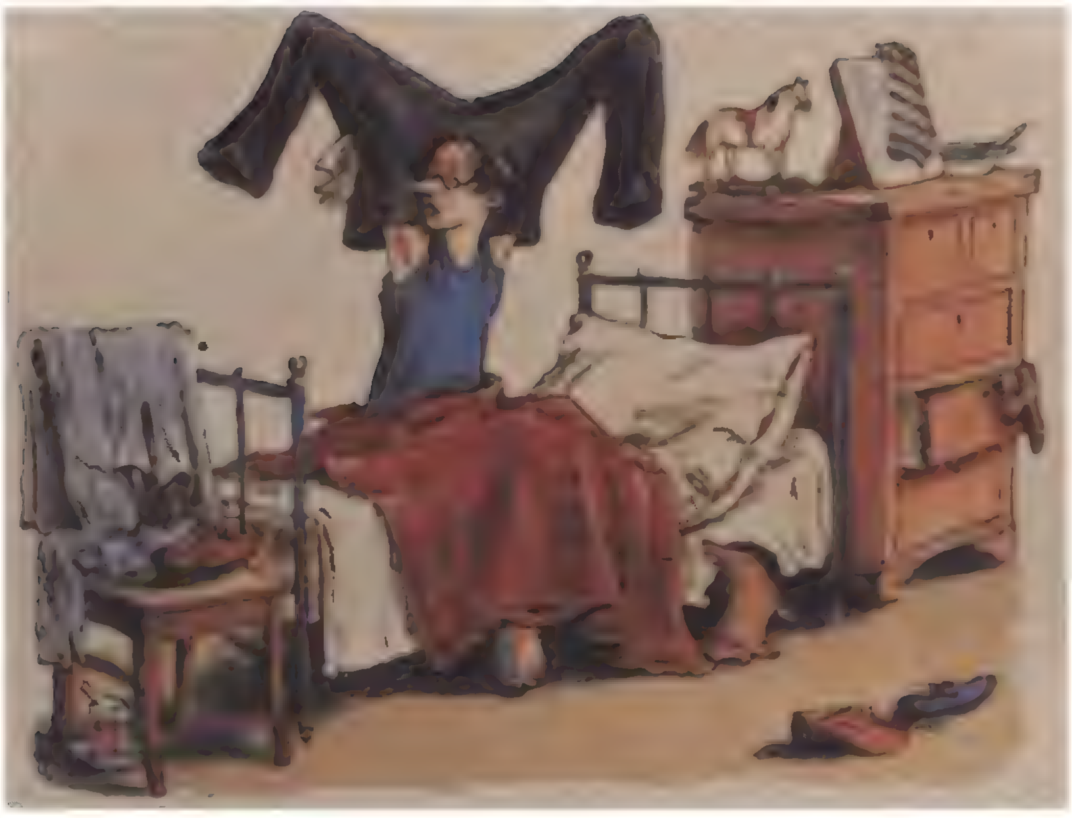
Иллюстрация Е. Сидорина к роману-эпопее М. Ауэзова «Путь Абая».



Герой литературы первых послевоенных лет — советский воин-освободитель, вернувшийся к мирному, созидательному труду. В поэзии, прозе и драматургии этих лет писатели изображают героя-современника, борца за мир.

Одна из главных тем послевоенной литературы — изображение вдохновенного труда советских людей, восстанавливающих разрушенное войной хозяйство, развивающих завоевания социализма. Об этом рассказано в поэмах «Дом у дороги» А. Твардовского, «Флаг над сельсоветом» А. И. Недогонова, в романах «Счастье» П. А. Павленко, «Кружилиха» В. Ф. Пановой, «Жатва» и «Битва в пути» Г. Е. Николаевой, «Айсолтан из страны белого золота» Б. Кербабаева, «Апшерон» М. Гусейна, «Люди наших дней» Т. Сыдыкбекова, в повести Г. Гулиа «Весна в Сакене». Одно из замечательных произве-

Иллюстрация А. Каневского к стихотворению С. Я. Маршака «Рассеянный с улицы Бассейной».



дений этого времени — роман Л. М. Леонова «Русский лес» (1953), отмеченный в 1957 г. Ленинской премией.

В молодых республиках Прибалтики социалистическое преобразование жизни после войны происходит в обстановке острой классовой борьбы, что нашло отражение в книгах В. Лациса «К новому берегу», Г. Леберехта «Свет в Коорди», А. Саксе «В гору», Р. Сирге «Решающий поворот», рассказах П. Цвирки, Ю. Балтушиса.

О многолетней борьбе латышского народа за свободу рассказывает А. М. Упит в историко-революционных романах «Земля зеленая» (1945) и «Просвет в тучах» (1951). Это мастер монументальной, многоплановой прозы с широким охватом событий, острой социальной проблематикой.

Со страниц книг тех лет не сходит тема недавних военных битв. В одних произведениях — «Знаменосцы» О. Гончара, «Зеленый луч» Л. С. Соболева, «На дальних берегах» И. Касумова и Г. Сеидбейли, «Дети большого дома» Р. Кочара — писатели выдвигают на первый план героику подвига. В других произведениях — «Дни и ночи» К. Симонова, «Спутники» В. Ф. Пановой, «Солдат из Казахстана» Г. Мусрепова, «Звезда» Э. Г. Казакевича — герои предстают в суровой обстановке военных будней.

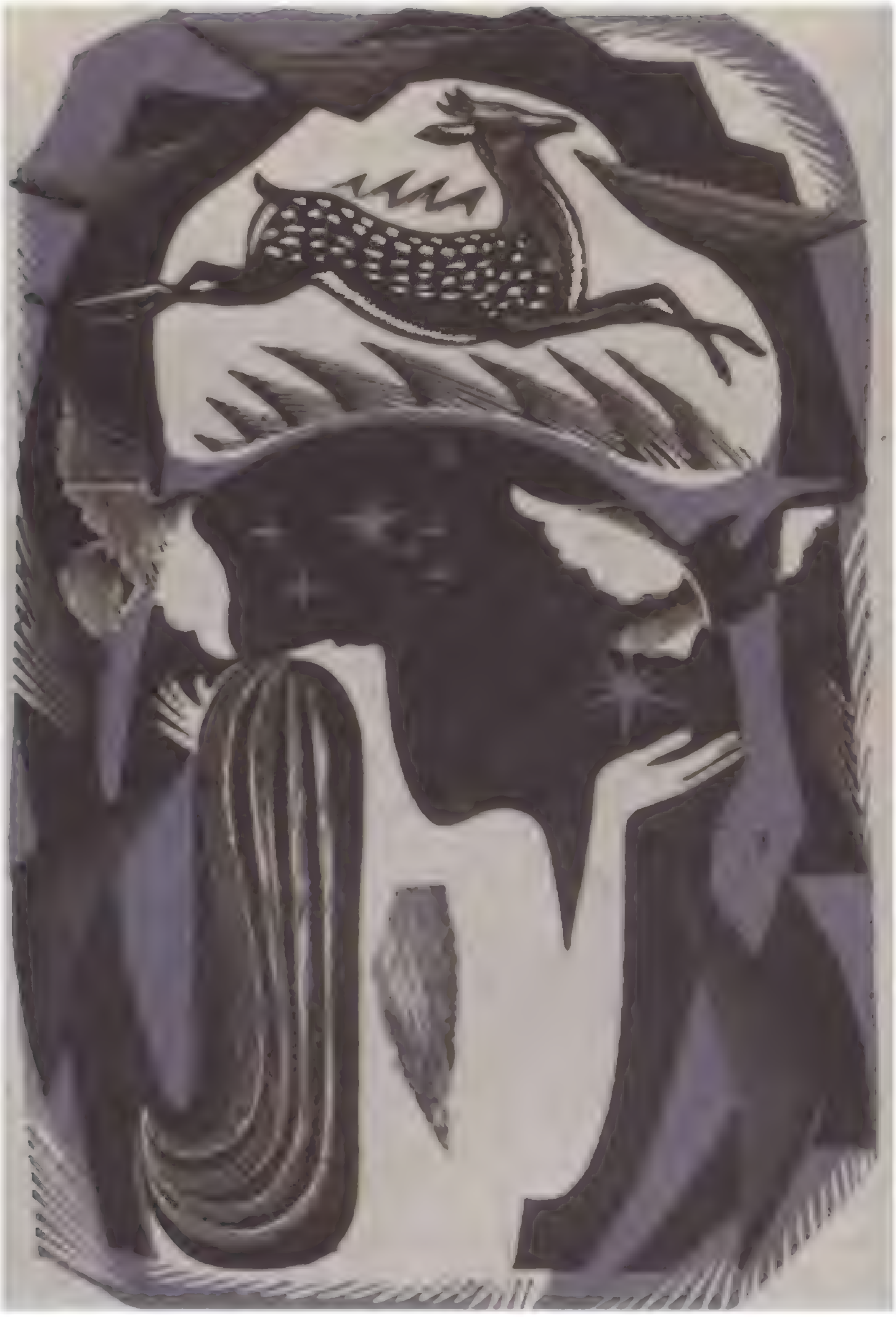
Эти разные по своему стилю книги в целом дают широкую, многостороннюю картину войны. Ее дополняют многочисленные книги военных мемуаров, воспоминания участников войны, книги документально-художественные: «Подпольный обком действует» А. Федорова, «В Крымском подполье» И. А. Козлова, «Это было под Ровно» Д. Н. Медведева, «Люди с чистой совестью» П. П. Вершигоры и др.

Замечательным явлением советской литературы стал рассказ М. А. Шолохова «Судьба человека» (1956—1957), где история жизни простого солдата Андрея Соколова приобрела эпически-гуманистическое звучание.

Герои книг 50—60-х гг. — участники напряженной борьбы за дальнейшее развитие социалистического общества, пионеры новостроек и освоения целины — воплощают лучшие черты советского характера.

В 60—80-е гг. снова и снова появляются книги, возвращающие нас к волнующим событиям войны. С большой глубиной освещается военная тема в романах и повестях Ю. В. Бондарева «Последние залпы», «Батальоны просят огня», «Горячий снег», Г. Я. Бакланова «Пядь земли», «Карпухин», «Навеки — девятнадцатилетние», М. Н. Алексеева «Солдаты», «Дивизионка», В. В. Карпова «Полководец» и «Взять живым», Б. Л. Васильева «А зори здесь тихие...», «В списках не значился», В. О. Богомолова «В августе сорок четвертого...» («Момент истины»), В. В. Быкова «Третья ракета», «Сотников», «Обелиск», «Дожить до рассвета», «Волчья стая», «Знак беды», А. М. Адамовича «Каратели», И. Ф. Стаднюка «Война»,

Иллюстрация Ю. Космынина к лирике Р. Гамзатова.



В. А. Каверина «Наука расставания», П. Куусберга «В разгаре лета», «Одна ночь», «Дождевые капли», Й. Авижюса «Потерянный кров», Э. А. Бээкмана «Глухие бубенцы», А. Г. Алексина «В тылу как в тылу», В. Лама «Кукла и комендант» и в других произведениях. Они повествуют о чувствах и мыслях рядового участника войны, о его трудном пути к победе.

Глубокое освещение хода войны, сочетание широких картин военных событий с изображением судеб их участников дается в трилогии К. Симонова («Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются», «Последнее лето»). Как и произведения многих других писателей, они запечатлели трудный и героический путь народа к победе, бессмертный подвиг советского солдата.

Наряду с широкоизвестными советскими поэтами Н. С. Тихоновым, Н. Н. Асеевым, А. Т. Твардовским, А. А. Прокофьевым, В. А. Луговским, А. А. Ахматовой, С. П. Щипачевым, Л. Н. Мартыновым, П. Бровкой, М. Ф. Рыльским, Я. Судрабкалном, Н. М. Заболоцким, Я. В. Смеляковым и другими стали популярны имена В. Д. Федорова, Е. А. Евтушенко, А. А. Вознесенского, Р. И. Рождественского, Е. А. Исаева, Д. С. Самойлова и многих других.

В творчестве современных писателей раскрывается ленинская тема, которую можно назвать сквозной темой всей советской литературы. Широкое признание читателей заслужили трилогия драматурга Н. Ф. Погодина «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты», «Третья патетическая», тетралогия М. С. Шагинян «Семья Ульяновых»; в т. ч.: романы-хроники «Рождение сына» (две ред. — 1938 и 1957 гг.), «Первая Всероссийская» (1965), «Билет по истории. Эскиз романа» (две ред. — 1960 и 1970 гг.); повесть для детей М. П. Прилежаевой «Жизнь Ленина» и др.

Проблемы жизни деревни, образы современников, актуальнейшие нравственные проблемы нашли глубокое и яркое воплощение в произведениях русских прозаиков — Ф. А. Абрамова, В. П. Астафьева, Ю. В. Бондарева, В. И. Белова, С. П. Залыгина, В. Г. Распутина, В. М. Шукшина, А. Я. Яшина и других.

В послевоенной и современной литературе широкое развитие получает очерк. Писатели стремятся увидеть события своими глазами, принять участие в жизни и труде героев своих книг. Таковы книги В. В. Овечкина «Районные будни», «Трудная весна», Н. Н. Михайлова «Иду по меридиану», В. А. Солоухина «Владимирские проселки», В. М. Пескова «Шаги по росе», Е. Я. Дороша «Деревенский дневник», очерки Г. Г. Радова, Г. Н. Троепольского, повести В. Ф. Тендрякова и др.

Большой интерес читателей вызвали зарубежные очерки Б. Н. Полевого, Н. М. Грибачева и многих других писателей. Эти произведения не просто описание путешествий, передача путевых впечатлений. Авторы рассказывают в них о своих современниках, о тех чувствах и раздумьях, которые рождает в писателе сегодняшний день мира. Одно из лучших очерковых произведений 50-х гг. — «Ледовая книга» эстонского писателя Ю. Смуула, удостоенная Ленинской премии. Это дневник путешествия в Антарктиду. Автор пишет о героических советских людях, покорителях ледового материка.

Важная тема литературы 60-х гг. — научно-техническая революция и человек. Характер современника в его многообразных связях с жизнью общества — вот, по общему признанию критики, главное направление

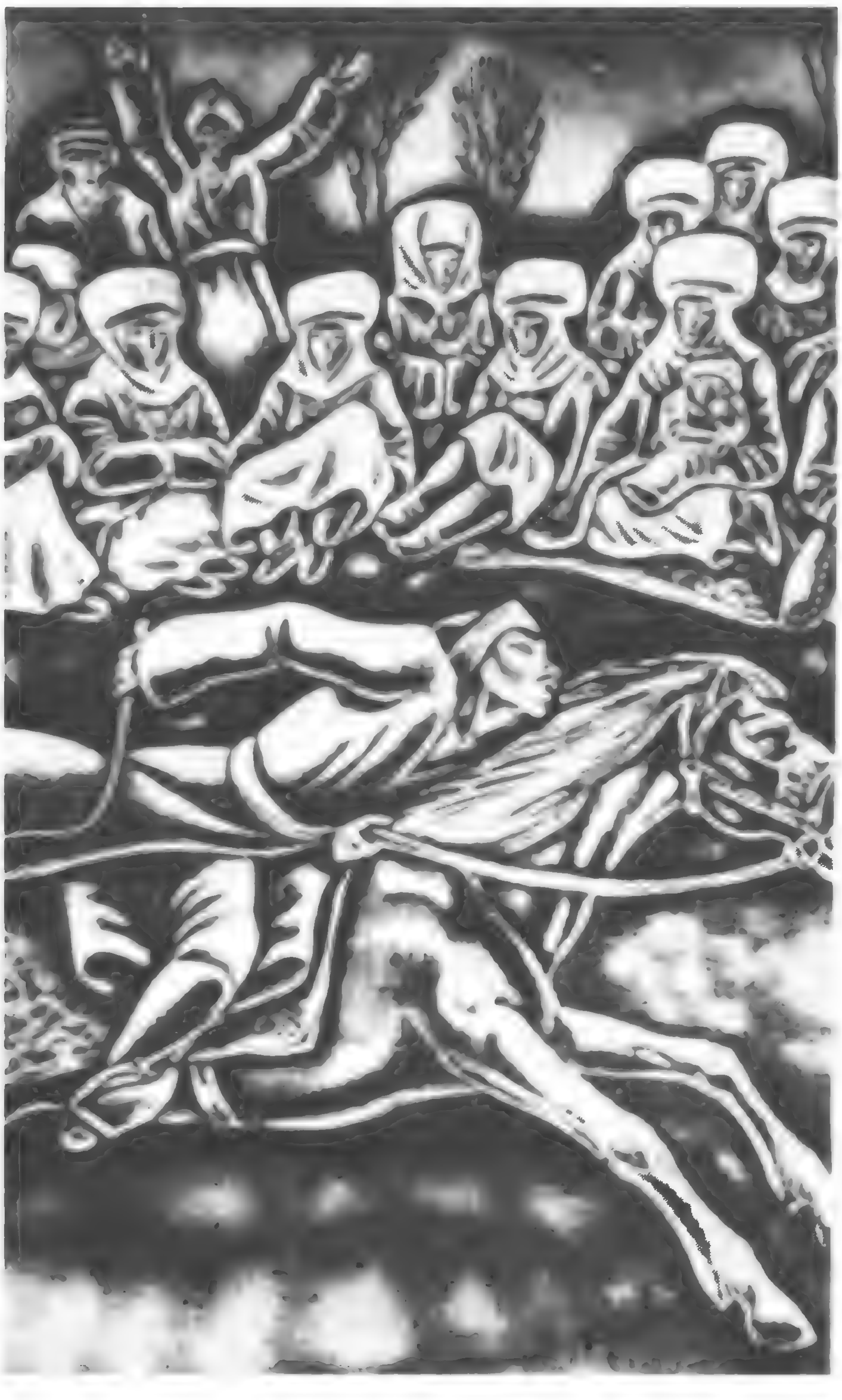


Иллюстрация М. Ромадина к повести Ч. Т. Айтматова «Прощай, Гюльсары!».

в творчестве писателей, взявшихся за рабочую тему. В многонациональной литературе это книги Б. М. Кербабаева («Небит-Даг», «Капля воды — крупица золота»), В. Ф. Пановой («Кружилиха»), Д. А. Гранина («Иду на грозу», «Картина»), В. Ф. Попова («Разорванный круг», «Обретешь в бою», «И это называется будни»), А. Е. Рекемчука («Время летних отпусков», «Скудный материк»), Г. И. Панджикидзе («Седьмое небо», «Камень чистой воды»), В. Н. Собко («Лихобор»), М. С. Колесникова («Атомград», «Право выбора»), А. Мухтара («Чинара»), В. В. Липатова («И это все о нем...»).

Изображение труда как творчества, жизни как деяния было в свое время открытием советской литературы. За прошедшие годы она накопила громадный опыт изображения трудового человека, созидателя мира социализма. Главное направление поисков советских художников — создание крупного характера современника, созвучного эпохе.

«Если ты выстрелишь в прошлое из пистолета, будущее выстрелит в тебя из пушки». Эти слова дагестанского народного поэта А. Гафурова взяты эпиграфом к книге прозы аварского поэта Расула Гамзатова «Мой Дагестан». Из глубины веков донес поэт до сегодняшнего читателя мудрость своего народа, его нравственный опыт, его художественную культуру, его легенды, сказки, притчи. Сознание кровного родства всех народов Советской страны, объединившихся более полувека назад в единую социалистическую державу, органично для поэта. Принимая эстафету из рук своих предшественников, Гамзатов приводит слова Сулеймана Стальского: «Я поэт не лезгинский, не дагестанский, не кавказский. Я поэт — советский».

Так формируется и обогащается национальное самосознание в новых исторических условиях, выходя на широкий простор социалистического интернационализма.

Советскому читателю хорошо известны книги даргинского писателя Ахмедхана Абу-Бакара. Он рассказывает о переменах в облике Дагестана, о формировании новых, советских традиций в быту и сознании своих земляков. Самобытные художественные произведения о людях нашей эпохи создают А. Кешоков, Т. Керашев, А. Шогенцуков, Ф. Алиева.

Поэты братских литератур — С. Чиковани, И. Абашидзе, Р. Гамзатов, М. Турсун-Заде, К. Кулиев, Д. Ваарандц, С. Капутикян, Ю. Марцинкявичюс, Д. Кугультинов, Мустай Карим, А. Лупан, Г. Виеру, О. Вациетис, И. Аузинь, И. Зиедонис и многие другие стали известны многомиллионному, многонациональному читателю.

В послевоенные годы завершены такие значительные историко-революционные произведения, как эпопея казахского писателя М. Ауэзова «Путь Абая», романы Г. М. Маркова «Строговы», «Сибирь», В. П. Катаева «Волны Черного моря», исторический роман грузинского прозаика К. Гамсахурдиа «Давид Строитель», историко-революционная дилогия кабардинского писателя А. Кешокова «Вершины не спят», романы эстонских писателей — «Берег ветров» А. Хинта, «Земля и народ» Р. Сирге, «Вардананк» армянского прозаика Д. Демирчяна, трилогия М. Стельмаха «Кровь людская — не водица», «Хлеб и соль», «Большая родня», в которой украинский писатель рисует путь своего народа к революции, создает образы героев, воплощающие извечное стремление народа к миру и созиданию. Таков романтически возвышенный образ и Марко Бессмертного в романе Стельмаха «Правда и кривда».

В 60—80-е годы стали появляться книги, знаменующие рождение новых советских литератур ряда народов Севера, Сибири, Дальнего Востока. Произведения большой прозы — повести и романы, созданные чукотскими, нанайскими, нивхскими, ненецкими, манси и другими писателями, —

Иллюстрация П. Пинкисевича к книге рассказов В. М. Шукшина.

своеобразная летопись жизни народа, увиденной в смене эпох, в период бурного социального и культурного развития.

Широкую известность приобрели чукотский писатель Юрий Рытхэу, нанаец Г. Ходжер, манси Ю. Шесталов.

Большой творческий вклад в развитие советской литературы внесла и многонациональная драматургия. Признание зрителя завоевали пьесы Л. М. Леонова, А. Н. Афиногенова, А. Е. Корнейчука, К. Симонова, К. Крапивы, С. Вургуна, М. Ауэзова, С. Шаншиашвили, П. Какабидзе, А. Гулакяна, В. Вагаршяна, Дж. Джабарлы. Жизнь и проблемы современного советского общества получили отражение в пьесах А. Н. Арбузова, В. С. Розова, А. Д. Салынского, Л. Г. Зорина, А. В. Вампилова, М. М. Рощина, И. М. Дворецкого, Г. К. Бокарева, Г. А. Тер-Григоряна, И. Касумова, М. Ибрагимова и других драматургов.

В этой книге советской детской и юношеской литературе посвящена специальная статья. Однако нельзя все же не назвать писателей, чьи книги широко известны, любимы юными и взрослыми читателями у нас в стране и за рубежом: А. П. Гайдар и С. Я. Маршак, К. И. Чуковский и Л. А. Кассиль, С. В. Михалков и А. Л. Барто, В. В. Бианки, Н. Н. Носов, Л. Пантелеев, А. Г. Алексин и Н. И. Дубов, А. А. Лиханов и А. Н. Рыбаков, М. П. Прилежаева и С. П. Алексеев, З. И. Воскресенская и А. А. Кузнецова, Р. П. Погодин и Ю. А. Яковлев, О. Д. Иваненко и В. К. Железников, С. А. Иванов и Г. Т. Виеру, Ю. А. Коваль и Э. Н. Успенский, И. Зиедонис и В. Пальчинскайте, Э. Огнецвет, С. Вангели и К. Мухаммади, Н. Юсупов и Ю. И. Коринец, Х. Берулава и Э. Рауд...

Если взглянуть на современную «литературную карту» Советского Союза, станут ясно видны огромные перемены, которые произошли в жизни национальных культур за годы Советской власти. Можно сказать, что за это время возникли новые «материки» национальных культур, исчезли «белые пятна», пролегли новые дороги, связывающие воедино культуры ранее разобщенных народов и народностей нашей огромной многонациональной страны.

Единая и многообразная советская литература вбирает в себя многочисленные потоки национального искусства наших народов, помогая великому делу воспитания нового человека — участника строительства социализма.

Советская литература с первых лет своего возникновения стала играть большую роль в судьбах мирового искусства. Произведения наших писателей переведены на многие языки и помогают в борьбе за утверждение коммунистических идеалов во всем мире. Художественный метод советской литературы — социалистический реализм — стал в наши дни важнейшим явлением мирового литературного процесса.

Произведениям 60—80-х гг. присуще внимание к внутреннему миру человека, его социальным действиям, духовным поискам. В этой связи современная литература обращается к национальным этическим и эстетическим традициям, стремясь выявить в национальном культурном наследии все жизнеспособное, что может приумножить духовное достояние современника.

Художественное исследование современности идет и в очерке, и в рассказе, и в мемуарно-документальной литературе, и, конечно же, в крупных жанрах прозы — повести и романе. Образ современника, мир его мыслей и чувств предстают в стихах и поэмах, в лирических, эпических и лиро-эпических произведениях.

Одну из последних книг В. Шукшин назвал «Характеры». Через человека, в единстве его социальной психологии и нравственной сущности, советская многонациональная романистика постигает широкие общественно-политические, нравственные, философские проблемы времени.

Яркость и свежесть национальных красок в книгах, воссоздающих современность и историю, говорят об обновлении художественных традиций советских народов, всем своим историческим опытом деятельно участвующих в строительстве социалистической культуры.

Примечательная черта нашей многонациональной поэзии — стремление к глубоким раздумьям, осмыслению общественных и нравственных проблем. Поэты ведут разговор с читателем о самых острых и волнующих вопросах сегодняшней жизни; поэтому так популярны вечера и дни поэзии, собирающие большую читательскую аудиторию.

Размышляя о современнике, о человеке, выражающем наше время, литература 60—80-х гг. обращается к социальным и нравственно-психологическим процессам, которые сопровождают научно-технический прогресс и его ускорение. Особый интерес проявляет она к тем сферам жизни, где идет битва за будущее. Труд как духовная потребность человека наших дней, нравственная сторона его практической деятельности, реальные противоречия социально-экономических и технических преобразований становятся предметом изображения в книгах современных художников.

В ряду произведений последних десятилетий признание у читателей и критики получили романы Г. М Маркова, М. Н. Алексеева, А. А. Ананьева, О. М. Куваева, В. В. Липатова, М. А. Ибрагимова, А. Мухтара, О. Гончара, П. А. Загребельного, Г. Панджикидзе, В. Ласа, пьесы И. М. Дворецкого, А. И. Гельмана. Герои романа О. Куваева «Территория» — геологи, инженеры, рабочие — люди не идеальные, но знающие как главную жизненную заповедь «святое чувство нужной работы».

Среди известных современных книг, связанных с проблемой человека и природы, — повесть В. П. Астафьева «Царь-рыба», произведения С. П. Залыгина, В. И. Белова, В. Г. Распутина. Писатели остро ставят проблему алчности, стяжательства, разъедающих души, уродующих жизнь человека, общества, природы.

Советская литература 60—80-х гг. стала новым этапом в развитии военной темы. Великий подвиг народа, отстоявщего свою свободу и будущее человечества, предстает в ней прежде всего в изображении нравственного облика советского солдата и труженика.

Глубины народной истории, нравственных, трудовых, гуманистических традиций, активно участвующих в формировании личности современника, органично и художественно многозначно входят в произведения Ч. Айтматова, связанные с народными мифами, национальным фольклором («Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря», «Буранный полустанок»).

60—80-е годы ознаменованы в нашей многонациональной литературе поисками новых изобразительных форм, жанровыми сдвигами. Непрерывность истории, неисчерпаемость прошлого, перетекающего в настоящее, воплощаются в ситуациях и характерах романов Ю. В. Бондарева «Берег», «Выбор», «Игра».

Необходимо также назвать политические романы А. Б. Чаковского «Блокада», «Победа», историко-документальную «Блокадную книгу» А. М. Адамовича и Д. А. Гранина, исторические романы Ч. Амирэджиби, О. Чиладзе, Я. Кросса и других. Все это художественные свидетельства «наполнения» современности опытом истории.

Ставя в центр художественного исследования характер современника в его исторической перспективе, в истоках и развитии, в ситуациях социально-мировоззренческого и этического самоопределения, литература последних десятилетий открывает читателю богатство содержания народной жизни.

Новые содержательные качества и изобразительные возможности, открывающиеся в произведениях, обращенных к историческому прошлому, вызвали большой читательский отклик. Они сопровождали появление книг С. П. Залыгина «Соленая Падь», «Комиссия», В. М. Шукшина «Я пришел дать вам волю», исторической прозы Ю. В. Трифонова, Ю. М. Нагибина, Ю. В. Давыдова, П. А. Загребельного, Я. Кросса, М. Траата, В. Д. Осипова, А. М. Борщаговского, Г. Абашидзе, А. Кекильбаева, А. Нурпеисова...

Наблюдения современной критики говорят о существенных видоизменениях повествования, обращенного к историческим событиям, но не замкнутого «историографией» этих событий. Человек рассматривается в таком повествовании как центр исторического процесса, заключающий в себе его общественно-социальный и духовный смысл.

На всем протяжении своего развития, в творческих писательских поисках и критических дискуссиях советская литература стремится ответить на главный вопрос — о герое нового общества, о путях и возможностях его художественного изображения.

В Политическом докладе XXVII съезду партии Генеральный секретарь ЦК КПСС М. С. Горбачев особо отметил роль советской литературы в общенародном деле строительства социалистического общества, воспитании нового человека: «Наша литература, отражая рождение нового мира, вместе с тем активно участвовала в его становлении, формируя человека этого мира — патриота своей Родины, подлинного интернационалиста».

Это — историческая заслуга советской многонациональной литературы, в ее лучших достижениях, и вместе с тем ее непреходящая задача на новом этапе развития как литературы подлинно народной, верной правде жизни и идеалам социализма и коммунизма.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА

Содержание и форма — неразрывно связанные друг с другом понятия, говорящие о том, что сказано в художественном произведении (содержание) и как это сказано (форма).

Даже самое простое чувство или мысль необходимо должны быть выражены (прежде всего в слове).

Восклицание («ай», «ох» и т. п.) уже свидетельствует о каком-то переживании — чувстве, которое доходит до нас через слово (в данном случае — междометие), по нему мы уже в состоянии судить о содержании этого чувства: боли, радости, удивления и т. п.

В дневнегреческой мифологии правосудие изображалось в виде женщины (богини Фемиды) с завязанными глазами, с мечом в одной руке и весами в другой. Это означало, что правосудие беспристрастно, не взирает на лица, строго карает виновных, но точно взвешивает все их поступки, не ошибается.

Повязка, меч, весы — это в данном случае форма, выражающая существенные черты содержания, конкретно раскрывающая сущность правосудия.

Чем сложнее содержание, тем богаче, разностороннее должна быть форма, его выражающая. И наоборот, по форме мы судим о многообразии содержания, в данном случае о беспристрастности, строгости и точности Фемиды.

В искусстве, которое стремится к тому, чтобы дать представление о жизни во всей ее конкретности и многообразии, соотношение содержания и формы приобретает особенное значение.

Ф. М. Достоевский передает слова В. Г. Белинского (сказанные при их первой встрече), характеризующие эту важность формы в искусстве: «Вы, художники, одной чертою, разом, в образе выставляете самую суть, чтобы ощупать было рукою, чтобы самому нерассуждающему читателю стало вдруг все, все понятно! Вот тайна художественности, вот правда в искусстве» (Ф. М. Достоевский. Письма).

Идейно-тематическая сущность произведения искусства становится для нас прежде всего (скажем, в романе) ощутимой благодаря взаимоотношению действующих лиц. Эти взаимоотношения обнаруживаются в событиях, т. е. в сюжете. В зависимости от характера событий речь действующих лиц приобретает индивидуальную окраску (в связи, конечно, с их собственными свойствами).

Таким образом, содержание выражается через все стороны произведения (характеры, сюжет, язык), оно как бы переходит в форму. И наоборот, воспринимая речь персонажей, наблюдая их поступки, мы начинаем глубже представлять себе и тему, и идею произведения, здесь форма как бы переходит в содержание.

КАК РАБОТАТЬ НАД КОНСПЕКТОМ

Критика
План

Перед тем как начать конспект, внимательно прочитайте текст конспектируемого произведения, составьте план, выделив внутри каждого отрывка главную мысль и кратко ее сформулировав; получаются как бы распространенные заглавия отрывков. Далее изложите каждый пункт плана подробнее, превратите «заголовки» отрывка в тезис, т. е. в развернутое положение, еще не подтвержденное фактическим материалом конспектируемого произведения. Когда вы расширите тезис, т. е. подтвердите его соображениями и фактами, которые приводит автор, у вас и получится конспект. Вы можете включить в него цитаты (обязательно с указанием страниц, откуда они взяты), можете создать текст, стилистически близкий к конспектируемому, можете сжато изложить конспектируемый текст — все это правомерно. Важно только, чтобы вы не злоупотребляли цитированием и не увлекались подробным пересказом. Основа конспекта — тезис.

Формы конспекта различны. Вы можете, например, составить план текста, расчленив конспект пунктами этого плана как подзаголовками. Рекомендуется вписывать цитаты в конспект другим цветом, наиболее важные места подчеркивать или выделять большими буквами. Полезно указывать в конспекте страницы произведения: это облегчит вам работу с книгой.

Перед конспектом нужно выписать полное название конспектируемого произведения; если оно помещено в сборнике — то название сборника, в котором оно напечатано, а также место и год издания. В тетради с конспектом должны быть широкие поля для ваших заметок.

Особый вид конспектирования — запись за лектором. Учителя в школе обыкновенно помогают своим слушателям, иногда просто диктуя положения, которые необходимо записать. Однако уже в школе надо приучиться свободно конспектировать устную речь. Не стремитесь к дословной записи. Выделяйте главную мысль и следите за ее развитием. Затем сравните свою запись с записями товарищей. Результатом общей работы явится полноценный и точный конспект лекции.

Анализируя произведение, мы должны стремиться к такому его пониманию, которое покажет нам содержание и форму в их взаимоотношениях, в их взаимопереходах (в нашем примере: постараться уловить сущность правосудия через конкретные приметы воплощающего его облика Фемиды и одновременно понять эти приметы как существенные признаки правосудия).

Понятно, что взаимоотношение содержания и формы присуще всем областям идеологии, но в искусстве оно выступает по-своему — в образе, говоря словами В. Г. Белинского, выставляющем самую суть художественного произведения.

Поучительны слова А. П. Чехова, сказавшего, с каким трудом достигает писатель такой полноты и внутреннего единства содержания и формы: «Надо рассказ писать 5—6 дней и думать о нем все время, пока пишешь... Надо, чтобы каждая фраза пролежала в мозгу два дня и обмаслилась... рукописи всех настоящих мастеров испачканы, перечеркнуты вдоль и поперек, потерты и покрыты латками, в свою очередь перечеркнутыми...»

Здесь ясно показано, в какой мере труден этот поиск писателем выражающего (т. е. формы) для полноты раскрытия выражаемого (т. е. содержания) и в какой мере выражаемое раскрывается лишь через богатство и многосторонность выражающего, обретающего благодаря ему определенность и конкретность.

СОНЕТ

Сонет — стихотворение из 14 строк, обладающее канонической системой рифмовки и строгими стилистическими законами. Среди различных видов сонета выделяются два основных — итальянский и английский.

Итальянский состоит из двух четверостиший (катренов) и двух трехстиший (терцетов). Рифмовка в катренах строится по принципу abba abba (или abab), в терцетах — по принципу cdc dcd (или cde cde). Английский сонет состоит из трех четверостиший и заключительного двустишия (рифмовка: abab cdcd efef gg). Среди других вариантов можно отметить французский, отличающийся от итальянского особой рифмовкой в терцетах (ccd eed или ccd ede) и имеющий важное значение для истории русского сонета.

Традиционные стилевые требования к сонету: возвышенная лексика и интонация, точные и редкие рифмы, запрет на переносы и на повторение знаменательного слова в одном и том же значении. Все эти ограничения обусловлены художественной целью сонета как интеллектуального жанра лирики, где каждая строфа — шаг в развитии единой диалектической мысли.

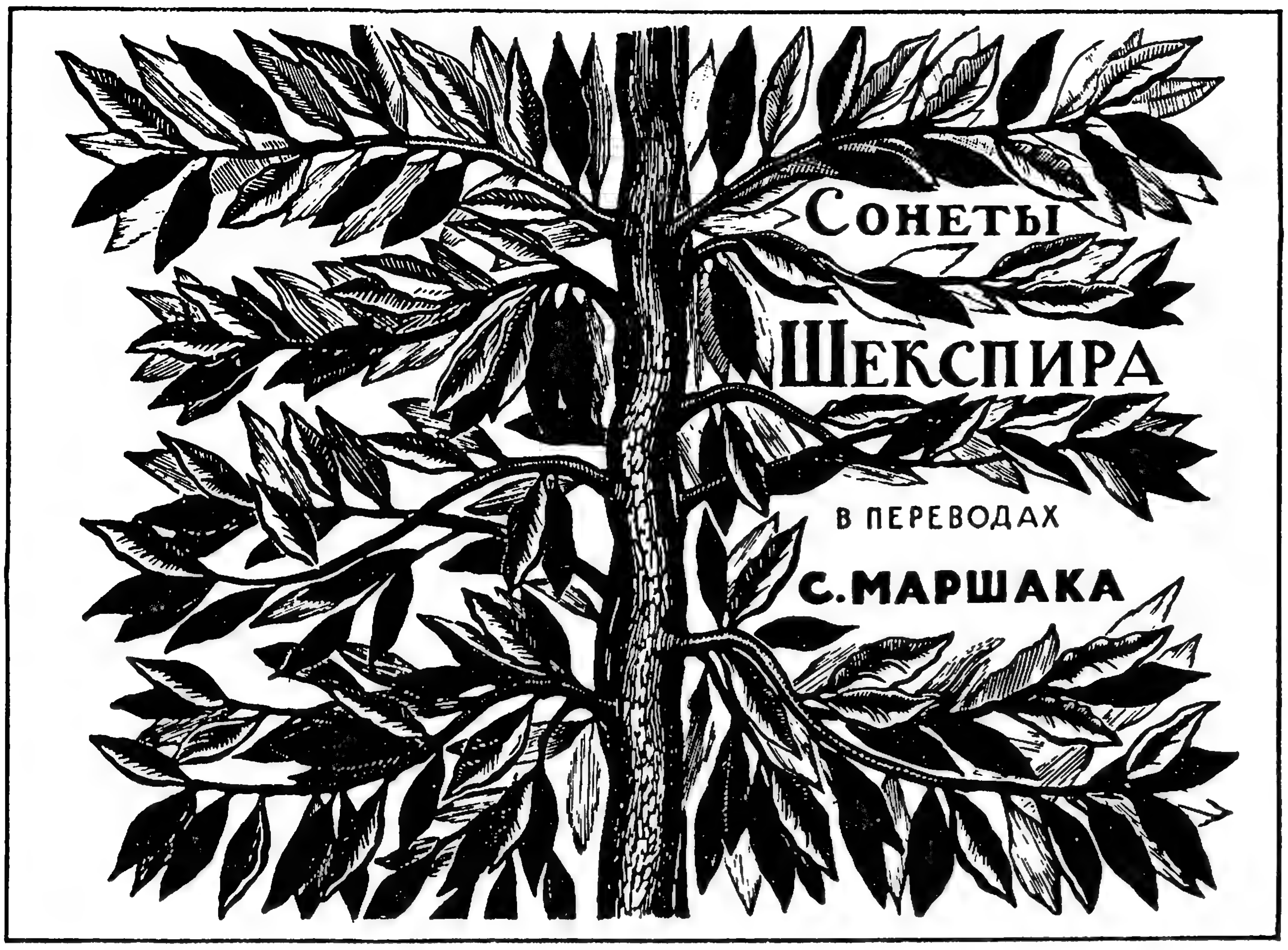
История сонета начинается с XIII в. Родился он в Италии. Известен даже его создатель — это адвокат, поэт Якопо да Лентини, живший в Палермо в первой половине XIII в. По общему мнению, высшей точки итальянский сонет достигает в творчестве Фр. Петрарки. Блестящие образцы итальянского сонета оставили Микеланджело, Дж. Бруно, Дж. Марино, Т. Тассо. В конце XVII в. этот сонет теряет свое место в итальянской поэзии вплоть до XIX в., когда ряд прекрасных произведений в этом жанре создает Дж. Леопарди.

Английский сонет был создан поэтом Г. Сарри в первой половине XVI в., но прославил эту форму У. Шекспир, с чьим именем ее обычно связывают. Крупнейшими английскими сонетистами были Г. Спенсер, Дж. Мильтон, У. Вордсворт.

Французский вариант итальянского сонета был создан поэтами Плеяды, в их творчестве он достиг своего первого расцвета. Возвращение к этому жанру приходится на вторую половину XIX в. (Ш. Бодлер, П. Верлен, Ж. М. Эредиа). Испанская и португальская традиции сонета представлены в творчестве Л. де Гонгоры-и-Арготе и Л. ди Камоэнса. На протяжении полутысячелетия сонет в европейской поэзии занимает самое высокое положение среди малых лирических жанров. Наиболее интенсивное распространение приобретает он в момент освобождения от средневековья, в эпоху Ренессанса и барокко.

В России сонет появляется в XVIII в. Первыми его мастерами были В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков, А. А. Ржевский. Однако они ограничивались воспроизведением внешних, формальных признаков жанра. Настоящее развитие сонет получает в начале XIX в. под пером А. А. Дельвига, И. И. Козлова, А. С. Пушкина. Решительное значение имели опыты Дельвига, создавшие форму русского сонета (пятистопный ямб с рифмовкой, как у итальянцев, но двумя рифмами в терцетах: cdd ccd).

Большую роль в истории русского сонета сыграли произведения, созданные в этом жанре А. С. Пушкиным и содержащие смелые отклонения от канона (повторение значимых слов, переносы, глагольные рифмы). К сонету обращались В. Г. Бенедиктов, А. А. Фет,



Титульный лист сборника сонетов У. Шекспира. Художник В. Фаворский.

А. А. Григорьев. Стоит упомянуть поэта Д. П. Бутурлина, писавшего исключительно сонеты.

На начало XX в. приходится «золотой век» русского сонета. В творчестве В. Я. Брюсова, В. И. Иванова, И. Ф. Анненского, М. А. Волошина, О. Э. Мандельштама, И. Северянина сонет приобретает разнообразие и свободу, возможности его формы используются в соответствии с идеей жанра. Появляются сонеты-акростихи, «безголовые» сонеты (с одним катреном), «хвостатые» (с лишним терцетом), «хромые» (написанные строками неравной длины).

Особенной силы достигает искусство сонета в творчестве И. А. Бунина, где этот жанр отмечен ясностью языка, отточенностью синтаксиса, безукоризненной четкостью мысли и прозрачностью интонации (хотя при этом Бунин и отступает от некоторых внешних формальных требований):

На высоте, на снеговой вершине,
Я вырезал стальным клинком сонет.
Проходят дни. Быть может, и доныне
Снега хранят мой одинокий след.

На высоте, где небеса так сини,
Где радостно сияет зимний свет,
Глядело только солнце, как стилет
Чертил мой стих на изумрудной льдине.

И весело мне думать, что поэт
Меня поймет. Пусть никогда в долине
Его толпы не радует привет!
На высоте, где небеса так сини,
Я вырезал в полдневный час сонет
Лишь для того, кто на вершине.

Венок сонетов представляет собой цепь из пятнадцати сонетов, где четырнадцать стихотворений образуют кольцо, так как последняя строка каждого сонета повторена в первой строке следующего, причем последняя строка четырнадцатого стихотворения повторяет первую строку первого. Пятнадцатый сонет, называемый магистралом, состоит из первых строк всех четырнадцати остальных в том порядке, в каком они следуют друг за другом. Венок сонетов также родился в Италии, а в современной форме сложился к концу XVII в. Первыми оригинальными русскими венками сонетов являются «Венок сонетов» В. И. Иванова и «Corona astralis» М. Волошина, написанные в 1909 г. В этой сложной форме пробовали себя также В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, И. Л. Сельвинский, С. И. Кирсанов, П. Г. Антокольский. В 70—80-е гг. венок сонетов стал популярен в русской советской поэзии.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Социалистический реализм — художественный метод литературы и искусства и, шире, эстетическая система, сложившаяся на рубеже XX в. и утвердившаяся в эпоху социалистического переустройства мира.

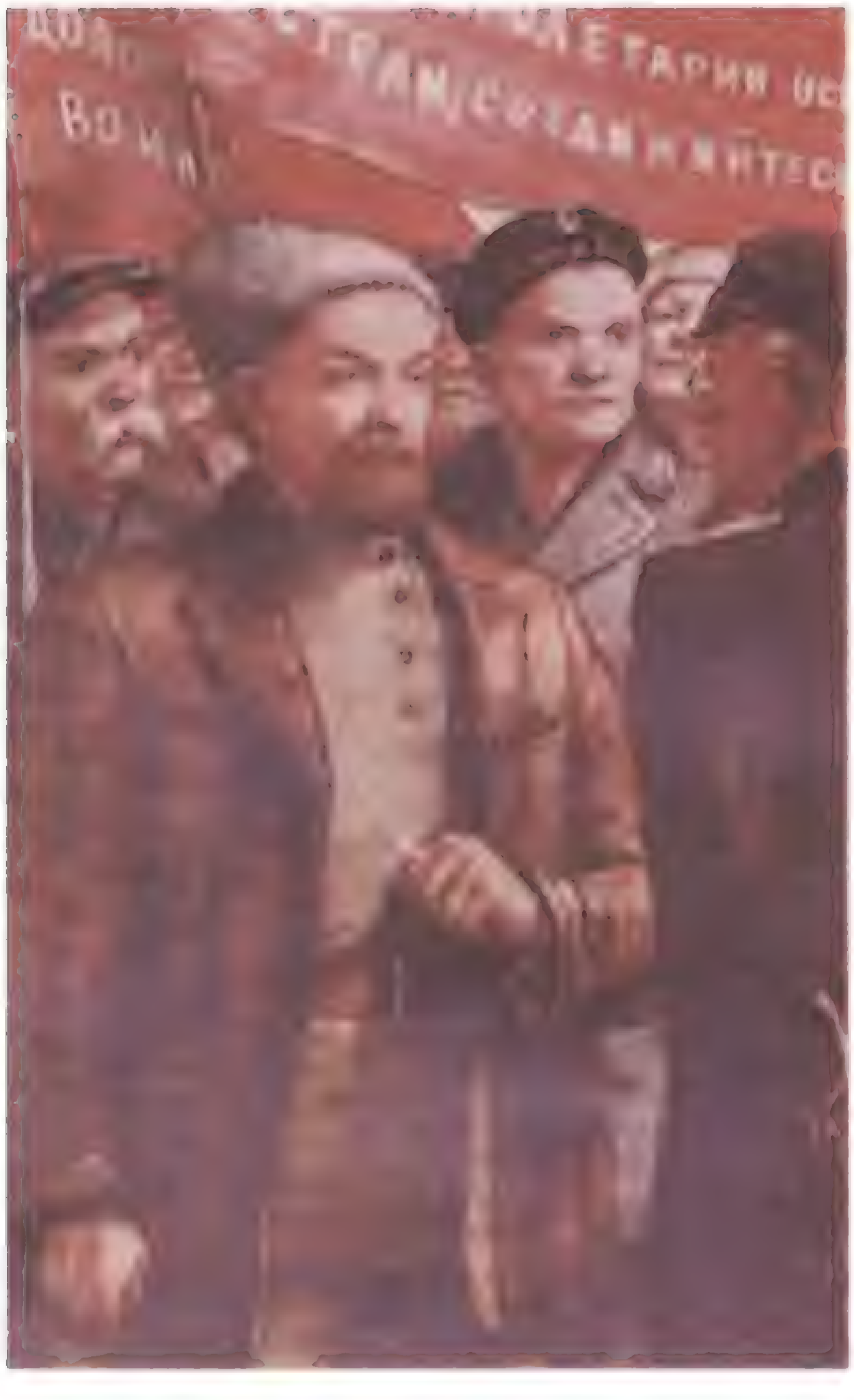
Впервые понятие социалистического реализма появилось на страницах «Литературной газеты» (23 мая 1932 г.). Определение социалистического реализма было дано на Первом съезде советских писателей (1934). В Уставе Союза советских писателей социалистический реализм был определен как основной метод художественной литературы и критики, требующий от художника «прав-

дивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма». Это общее направление художественного метода ни в какой мере не ограничивало свободу писателя в выборе художественных форм, «обеспечивая, — как говорилось в Уставе, — художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров».

Широкую характеристику художественного богатства социалистического реализма дал М. Горький в докладе на Первом съезде советских писателей, показав, что «социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека...».

Если возникновение термина относится к 30-м гг., а первые крупные произведения социалистического реализма (М. Горького, М. Андерсена-Нексё) появились в начале XX в., то отдельные черты метода и некоторые эстетические принципы были уже намечены в XIX в., с момента возникновения марксизма.

Иллюстрация П. Алякринского к роману М. Горького «Жизнь Клима Самгина».



Во многих статьях и высказываниях К. Маркса и Ф. Энгельса содержатся мысли об искусстве будущего, об изображении героев освободительной борьбы, о такой глубине реализма, при которой учитывается достигнутый уровень борьбы за лучшее будущее. Ф. Энгельс писал, что будущее драмы он видит в полном слиянии «осознанного исторического содержания» «с шекспировской живостью и богатством действия» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 29. С. 492).

«Осознанное историческое содержание», понимание действительности с позиций революционного рабочего класса можно в известной степени обнаружить уже во многих произведениях XIX в.: в прозе и поэзии Г. Веерта, в романе У. Морриса «Вести ниоткуда, или Эпоха счастья», в творчестве поэта Парижской коммуны Э. Потье, которого В. И. Ленин назвал «одним из самых великих *пропагандистов посредством песни*» (Полн. собр. соч. Т. 22. С. 274).

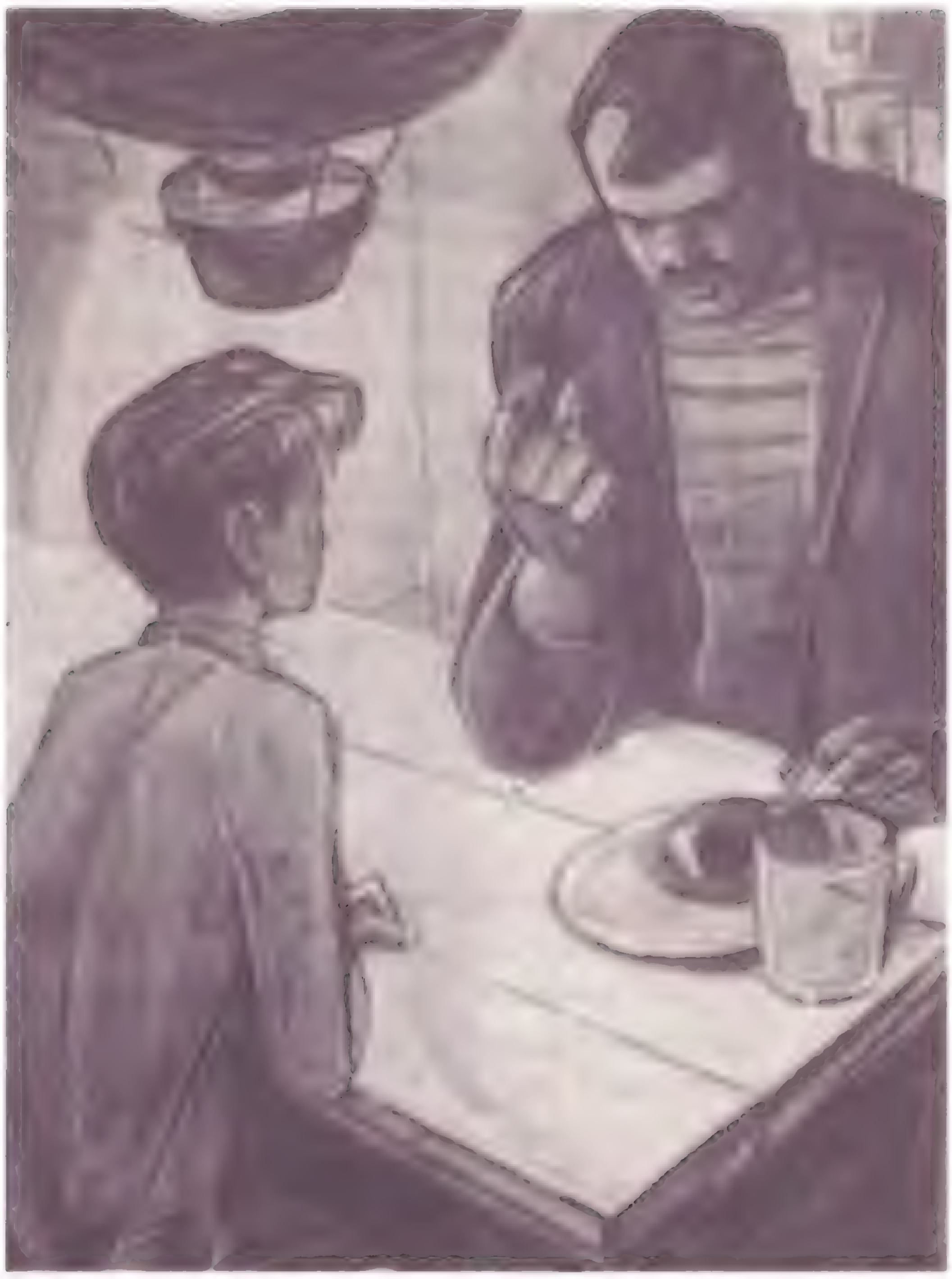
Таким образом, с выходом на историческую арену пролетариата, с распространением марксизма формируется новое, социалистическое искусство и социалистическая эстетика. Литература и искусство вбирают в себя новое содержание исторического процесса, начиная освещать его в свете идеалов социализма, обобщая опыт мирового революционного движения, Парижской коммуны, а с конца XIX в. — освободительного движения в России, приобретшего, по словам В. И. Ленина, всемирно-историческое значение.

В 1905 г. В. И. Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература» была определена природа и общественно-историческая основа рождения нового художественного метода: «Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата...»

Вопрос о традициях, на которые опирается искусство социалистического реализма, может быть решен только с учетом многообразия и богатства национальных культур. Так, советская проза во многом опирается на традицию русского критического реализма XIX в. В польской литературе XIX в. ведущим направлением явился романтизм, его опыт оказывает заметное влияние на современную литературу этой страны.

Богатство традиций в мировой литературе социалистического реализма определяется прежде всего многообразием националь-

Иллюстрация В. Минаева к роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь».



ных путей (и социальных, и эстетических, художественных) формирования и развития нового метода. Для писателей некоторых национальностей нашей страны огромное значение имеет художественный опыт народных сказителей, тематика, манера, стиль древнего эпоса (например, у киргизов «Манас»).

Художественное новаторство литературы социалистического реализма сказалось уже на ранних этапах ее развития. С произведениями М. Горького «Мать», «Враги» (имевшими особенное значение для развития социалистического реализма), а также романами М. Андерсена-Нексё «Пелле-завоеватель» и «Дитте — дитя человеческое», пролетарской поэзией конца XIX в. в литературу вошли не только новые темы и герои, но и новый эстетический идеал.

Октябрьская революция открыла новый этап в историческом развитии не только русской, но и всей мировой литературы. С первых шагов советской литературы ее главной темой стала борьба старого и нового мира.

Уже в первых советских романах проявилась народно-эпическая масштабность в изображении революции. Эпическое дыхание эпохи ощутимо в «Чапаеве» Д. А. Фурманова, «Железном потоке» А. С. Серафимовича, «Разгроме» А. А. Фадеева. По-иному, чем в эпопеях XIX в., показана картина судьбы народной. Народ предстает не как жертва, не как простой участник событий, а как движущая сила истории. Изображение народной массы постепенно сочеталось с углублением психологизма в обрисовке индивидуальных человеческих характеров, представляющих эту массу («Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Н. Толстого, романы Ф. В. Гладкова, Л. М. Леонова, К. А. Федина, А. Г. Малышкина и др.). Эпическая масштабность романа социалистического реализма проявилась и в творчестве писателей других стран (во Франции — Л. Арагон, в Чехословакии — М. Пуйманова, в ГДР — А. Зегерс, в Бразилии — Ж. Амаду).

Литература социалистического реализма создала новый образ положительного героя — борца, строителя, вожака. Через него полнее раскрывается исторический оптимизм художника социалистического реализма: герой утверждает веру в победу коммунистических идей, несмотря на временные поражения и потери. Термин «оптимистическая трагедия» может быть отнесен ко многим произведениям, передающим трудные ситуа-

Иллюстрация О. Верейского к роману А. А. Фадеева «Молодая гвардия».

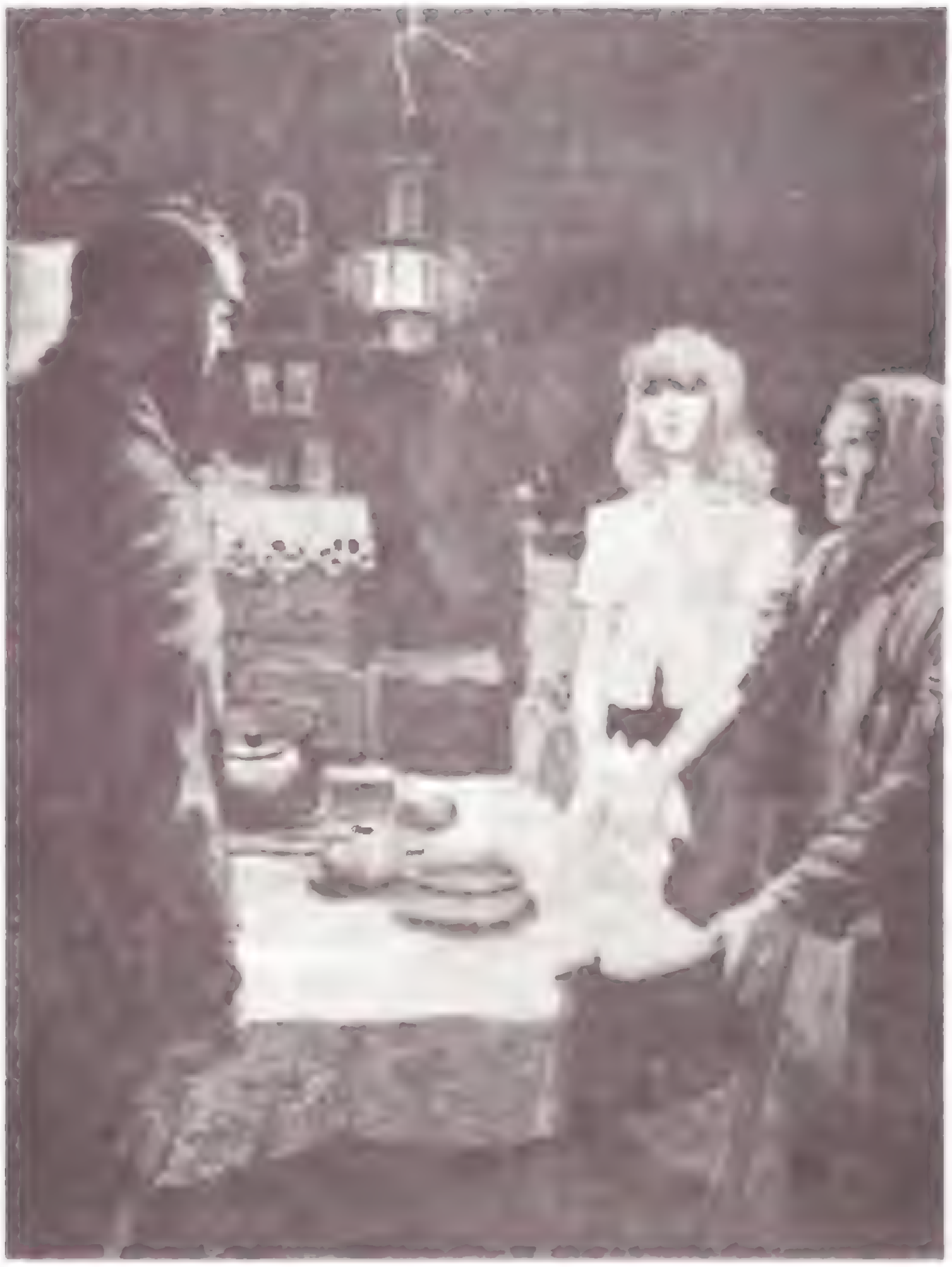
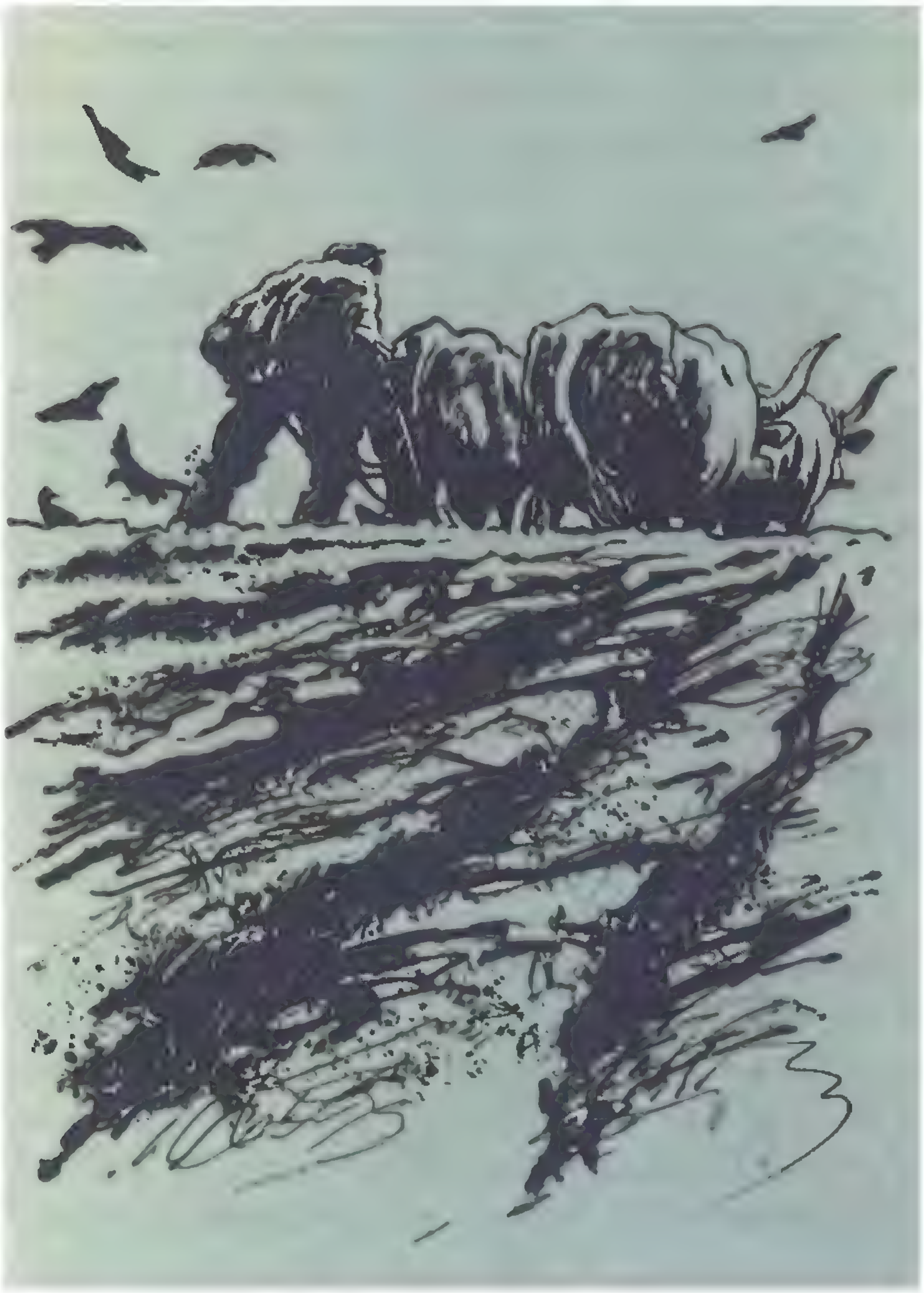


Иллюстрация О. Верейского к роману М. А. Шолохова «Поднятая целина».



ции революционной борьбы: «Разгром» А. А. Фадеева, «Первая Конная», Вс. В. Вишневского, «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс, «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика.

Романтика — органическая черта литературы социалистического реализма. Годы гражданской войны, перестройка страны, героика Великой Отечественной войны и антифашистского Сопротивления определяли в искусстве и реальное содержание романтического пафоса, и романтический пафос в передаче реальной действительности. Романтические черты широко проявились в поэзии антифашистского Сопротивления во Франции, Польше и других странах; в произведениях, изображающих народную борьбу, например в романе английского писателя Дж. Олдриджа «Морской орел». Романтическое начало в той или иной форме всегда присутствует в творчестве художников социалистического реализма, восходя в своей основе к романтике самой социалистической действительности.

Неотъемлемой частью социалистического реализма становятся осознанные народность и партийность, определяющие понимание жизненного процесса, его ведущих исторических сил, оценку исторической роли народа.

Социалистический реализм представляет собой исторически единое движение искусства в пределах общей для всех его проявлений эпохи социалистического переустройства мира. Однако эта общность как бы заново рождается в конкретных национальных условиях. Социалистический реализм интернационален по своей сущности. Интернациональное начало — его неотъемлемая черта; оно выражено в нем и исторически, и идеологически, отражая внутреннее единство многонационального социально-исторического процесса. Представление о социалистическом реализме непрерывно расширяется, по мере усиления демократических и социалистических элементов в культуре той или иной страны.

В нашей стране социалистический реализм — объединяющее начало для советской литературы в целом, при всем различии национальных культур в зависимости от их традиций, времени вступления в литературный процесс (одни литературы обладают многовековой традицией, другие получили письменность лишь в годы Советской власти). При всем разнообразии национальных литератур наблюдаются объединяющие их тенденции, которые, не стирая индивидуальных особенностей каждой литературы, отражают нарастающее сближение наций в Советском Союзе.

А. Т. Твардовский, Р. Г. Гамзатов, Ч. Т. Айтматов, М. А. Стельмах — художники, глубоко различные по своим индивидуальным и национальным художественным чертам, по характеру своего поэтического стиля, но вместе с тем они и близки друг другу по общему направлению творчества.

Интернациональное начало социалистического реализма отчетливо проявляется и в мировом литературном процессе. В то время как формировались принципы социалистического реализма, международный художественный опыт литературы, созданной на основе этого метода, был относительно небогат. Огромную роль в расширении и обогащении этого опыта сыграло влияние М. Горького, В. В. Маяковского, М. А. Шолохова, всей советской литературы и искусства. Позднее в зарубежных литературах раскрылось многообразие социалистического реализма и выдвинулись крупнейшие мастера: П. Неруда, Б. Брехт, А. Зегерс, Ж. Амаду и другие.

Исключительное многообразие выявилось в поэзии социалистического реализма. Так, например, существует поэзия, продолжающая традицию народной песни, классической, реалистической лирики XIX в. (А. Т. Твардовский, М. В. Исаковский). Другой стиль обозначил В. В. Маяковский, начавший с ломки классического стиха. Многообразие национальных традиций в последние годы обнаружилось в творчестве Р. Г. Гамзатова, Э. Межелайтиса и других.

В речи 20 ноября 1965 г. (по случаю получения Нобелевской премии) М. А. Шолохов так сформулировал основное содержание понятия социалистического реализма: «Я говорю о реализме, несущем в себе пафос обновления жизни, переделки ее на благо человеку. Я говорю, разумеется, о таком реализме, который мы называем сейчас социалистическим. Его своеобразие в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действитель-

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ЛУНАЧАРСКИЙ (1875—1933)

Еще гимназистом Луначарский вступил в марксистский кружок. Вел революционную работу, был арестован и сослан. Анатолий Васильевич сотрудничал с В. И. Лениным, входя в редакции большевистских газет «Вперед», «Пролетарий», «Новая жизнь». На III съезде партии выступал с докладом о вооруженном восстании. После Великой Октябрьской социалистической революции стал первым народным комиссаром просвещения.

Литературно - публицистическая деятельность Луначарского началась еще в первой половине 1900-х гг. Тогда были напечатаны его первые крупные работы по вопросам эстетики: «О художнике вообще и о некоторых художниках в частности», «Основы позитивной эстетики», «Марксизм и эстетика. Диалог об искусстве», в которых явления искусства рассматривались «под углом зрения революции и ее великих задач». В № 1 большевистского журнала «Вестник жизни» в 1907 г. была опубликована его программная статья «Задачи социал-демократического художественного творчества».

Один из активнейших участников строительства новой, социалистической культуры, Луначарский много сделал для правильного, ленинского решения очень острого в те годы вопроса об отношении к культурному наследию. В курсах лекций по русской классической и западноевропейской литературе, прочитанных в Коммунистическом университете имени Я. М. Свердлова, в статьях, вошедших в книги «Силуэты», «Юбилеи» и другие, он отчетливо раскрывал значение А. С. Пушкина, Л. Н Толстого, Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, Данте, У. Шекспира, И. В. Гёте и многих других корифеев русской и мировой культуры.

Не было почти ни одной литературной дискуссии, в которой Анатолий Васильевич не принял бы участия, не было ни одного сколько-нибудь заметного художественного явления, мимо которого он прошел бы. Как критик Луначарский в своих статьях и выступлениях о творчестве А. М. Горького, А. С. Серафимовича, В. Я. Брюсова, А. А. Блока, В. В. Маяковского, Д. А. Фурманова, Л. М. Леонова и многих других писателей не только помогал читателям правильно ориентироваться в многообразии современной литературной жизни, но и блестяще осуществлял другую ответственную задачу критика: быть помощником, учителем, наставником самих мастеров слова.

Луначарский разрабатывал основные вопросы социалистической эстетики, литературно-художественной теории и практики, исходя из ленинских принципов. Одна из его итоговых работ — большая статья «Ленин и литературоведение», написанная для «Литературной энциклопедии».

Луначарский много сделал для объединения прогрессивных художественных сил всего мира, поддерживал дружеские связи со многими выдающимися представителями западной культуры — Р. Ролланом, А. Барбюсом, Г. Дж. Уэллсом, Б. Шоу, С. Цвейгом, Э. Б. Синклером, Б. Брехтом.

Всей своей деятельностью Луначарский приближал искусство, его творцов и носителей к революции, а революцию, пробужденные ею для активного, сознательного социального творчества народные массы — к искусству. Он обращался к искусству как полпред революции и к революции как делегат от искусства.

Иллюстрация О. Верейского к поэме А. Т. Твардовского «Василий Теркин».

ности, зовущее к борьбе за прогресс человечества, дающее возможность постигнуть цели, близкие миллионам людей, осветить им путь борьбы. Отсюда следует вывод о том, каким мыслится мне, как советскому писателю, место художника в современном мире».

Литература социалистического реализма завоевывает все большее признание во всем мире. В странах Запада она уверенно противостоит смятению и растерянности, характерным для творчества многих писателей.

В советской литературе, в творчестве писателей Болгарии, ГДР, Чехословакии и других социалистических стран литература социалистического реализма отмечена новыми творческими завоеваниями, многообразием художественных форм.

Исследуя человеческий характер, она утверждает активную позицию человека в жизни. В принятой XXVII съездом КПСС Программе Коммунистической партии Советского Союза подчеркнуто, что «искусство социалистического реализма основано на принципах народности и партийности. Оно сочетает смелое новаторство в правдивом художественном воспроизведении жизни с использованием и развитием всех прогрессивных традиций отечественной и мировой культуры».

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

С давних времен передовые мыслители разных стран и народов стремились обобщить в едином труде знания, накопленные человечеством о всех науках и видах практической деятельности. Создание первого энциклопедического словаря (от греч. enkyklos paideia — обучение по всему кругу знаний) приписывается греку Спевсиппу, ученику Платона. У римлян аналогичную попытку предпринял Варрон, а написанная Плинием Старшим в I в. н. э. энциклопедия «Естественная история» оказалась столь популярной, что только в XV в. выдержала 39 изданий, в XVI в. — 89, не считая 17 изданий в переводах.

В эпоху, которую К. Маркс образно назвал «детством человеческого общества», когда наука делала лишь первые шаги, за составление энциклопедий брались авторы-одиночки, каждый при этом по-своему решал поставленную нелегкую задачу. Еще в начале XVI в. итальянский ученый и поэт Ю. Скалигер указывал, что «работа лексикографа уступает по трудности лишь подвигам Геркулеса».

Делать лексики — значит создавать словарь (от греч. lexis — слово); человек, занятый этой работой, — лексикограф, иначе — энциклопедист. В своей знаменитой «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремесел» (1751—1780) Д. Дидро писал: «Есть произведения, для редактирования которых больше требуется знаний, чем можно предполагать у одного человека. К числу таких произведений в особенности относится «Энциклопедия».

Подлинная история энциклопедий началась с середины XVIII в., с появлением во Франции упомянутой нами «Энциклопедии» Д. Дидро и Ж. Л. Д'Аламбера, руководивших работой по ее созданию. Ф. Энгельс писал, что «для восемнадцатого века характерной была идея энциклопедии», связи наук между собой. Науки, по словам Энгельса, «сомкнулись, с одной стороны, с философией, с другой — с практикой». Французская энциклопедия — яркий пример этой тенденции. Пронизанная идеями Просвещения, она фактически излагала идейно-политическую программу буржуазии, тогда еще молодого прогрессивного класса.

Обосновывая задачи своего издания, Д. Дидро писал, что «цель Энциклопедии состоит в том, чтобы собрать рассеянные по всей земле знания, чтобы сделать эти знания в их совокупности понятными нашим современникам и передать их тем, кто будет жить после нас, дабы не пропали труды ушедших веков для веков последующих, и наши потомки, будучи более осведомленными, были бы потому и более добродетельными и счастливыми, а мы не умерли бы, не оставив по себе благодарную память человечества». К составлению этой энциклопедии был впервые привлечен широкий круг авторов.

Многовековую историю имеет развитие энциклопедий в России. Особенно заметен их качественный рост в конце XIX—начале XX в. В 1873—1879 гг. вышел «Русский энциклопедический словарь» (16 т.) под редакцией ученого-востоковеда И. И. Березина, содержащий немало ценных сведений по истории, географии, востоковедению. Вслед за объемным русским «Энциклопедическим словарем» (1890—1970) издательство «Брокгауз и Ефрон» подготовило 29 томов «Нового энциклопедического словаря» (1911—1916), который остался незавершенным из-за трудностей военного времени. Большим авторитетом пользовался «Энциклопедический словарь» издательства братьев Гранат. В его создании принимал участие В. И. Ленин (в т. 28 помещена его статья о К. Марксе). Наиболее крупное, седьмое издание этого словаря (1910—1918) осталось незаконченным. Известны также и отраслевые энциклопедии дореволюционного времени: военная, техническая, сельскохозяйственная, медицинская и ряд других.

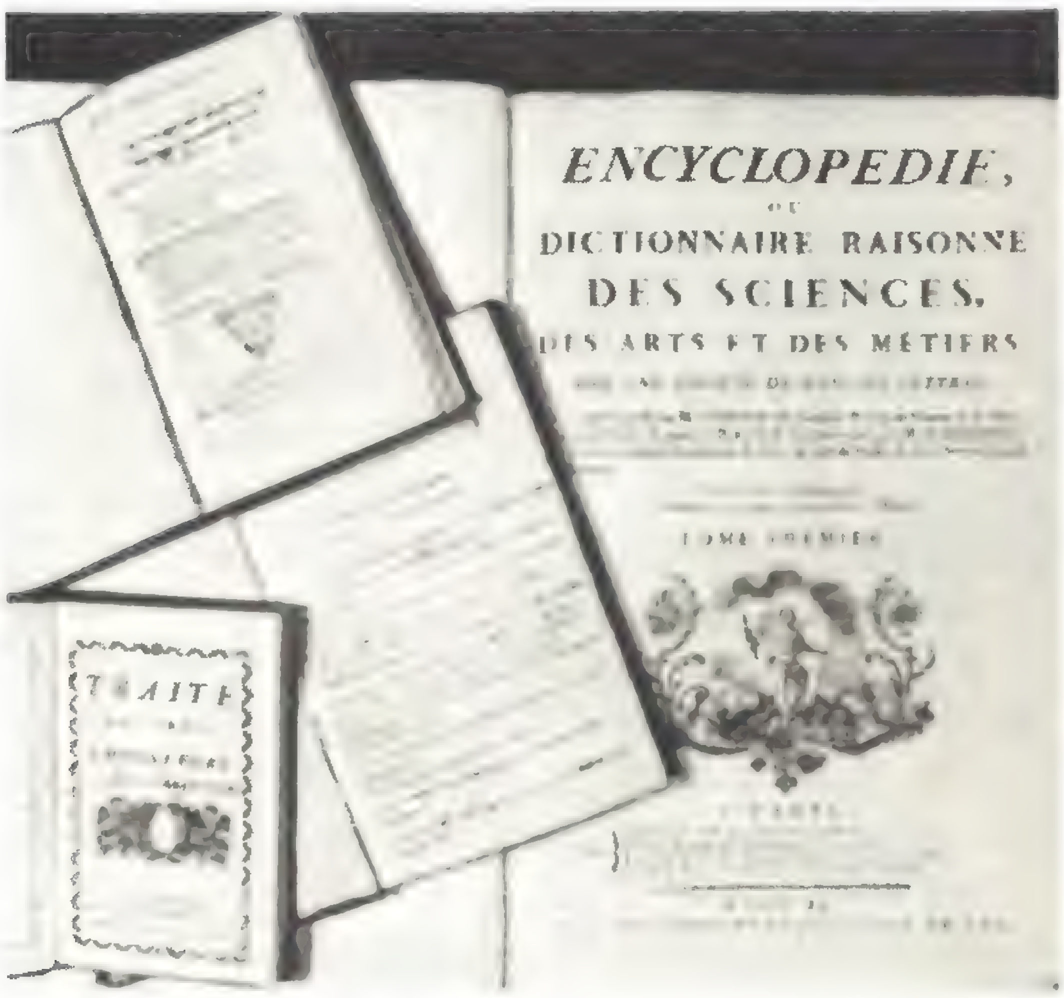
Русские энциклопедии заняли видное место среди мировых энциклопедических изданий, получили немало лестных отзывов в зарубежной литературе.

Вместе с тем еще много лет назад пламенный революционный трибун Жан Жорес говорил: «На мой взгляд, приближается час, когда революционно-социалистический пролетариат должен овладеть организованной доктриной вселенной и жизни. Революционная буржуазия создала свою энциклопедию. Нам нужна новая энциклопедия, бесконечно более широкая, пролетарская. Надо взять все научное движение и дать главнейшие его достижения в руки пролетариату...»

После победы Великой Октябрьской социалистической революции в нашей стране уже в 20-е гг. развернулась подготовка Большой советской энциклопедии (БСЭ). В предисловии к первому тому, появившемуся в 1926 г., указывалось, что с коренным изменением общественных отношений и идеологии изменились и задачи энциклопедии, которая призвана на основе марксистско-ленинского мировоззрения изложить круг современных знаний. Выпуск 66 томов БСЭ завершился в 1947 г. Второе издание вышло в 1950—1958 гг. (51 т.), а в 1978 г. было завершено тридцатитомное третье издание БСЭ. Кроме создания универсальных энциклопедий (в них собраны сведения по всем отраслям знаний и практической деятельности) шло развитие энциклопедий отраслевых, посвященных отдельным отраслям знания и практики: «Педагогическая энциклопедия», «Медицинская энциклопедия» и др., которые в свою очередь подразделяются на подотраслевые (освещают вопросы какой-либо отдельной части крупной отрасли, например «Ветеринарная энциклопедия») и межотраслевые (включают информацию для работников нескольких отраслей, например «Политехнический словарь»).

Энциклопедии бывают также специализированные и региональные. В специализированных — более узкий профиль представлен-

Союз писателей СССР. Москва.



Титульный лист «Энциклопедии» Д. Дидро и Д'Аламбера.

Произведения Ж.-Ж. Руссо и Гельвеция.

Советские энциклопедические издания.

СССР
МОСКВА

ных знаний. Они разделяются на тематические и персональные энциклопедии, например: «Великая Октябрьская социалистическая революция», «А. С. Пушкин». В региональных рассказывается о какой-либо части света, стране, ее административном или географическом районе (например, «Советская энциклопедия истории Украины»).

Наш век, который нередко называют веком информационного взрыва, веком ускорения научно-технического прогресса, наложил свой отпечаток на энциклопедические издания, потребовал многообразия их форм и содержания. Выпускаются энциклопедии полные (большие) и краткие (малые). Если энциклопедия издана в 1—2 т., ее называют энциклопедическим словарем. В зависимости от формата бывают энциклопедии настольные, карманные, портативные.

Однако при всем многообразии энциклопедии не являются единственным подвидом справочной литературы, хотя и представляют наиболее значительный из них. Существуют еще словари и справочники. У этих изданий есть немало общих черт с энциклопедиями, присущих всей справочной литературе.

Что же такое справочная литература? Это литература, имеющая целью предоставить читателю возможность быстрого наведения справки по интересующему его в данный момент вопросу в области науки, техники, политико-организационной, хозяйственной, культурной, практической деятельности. От смежных видов литературы, специальной, производственной, учебной, научно-популярной, отличается тем, что предназначена не для сплошного чтения, а для пользования время от времени по мере возникновения потребности в наведении соответствующей справки для получения ответа на конкретно возникший у читателя вопрос.

Все словари (за исключением энциклопедических) делятся на лингвистические и терминологические. Словари содержат упорядоченный перечень языковых единиц (слов, словосочетаний, фраз, терминов, знаков) с краткими их характеристиками или переводом на другой язык. Лингвистические словари бывают научные (с материалами о лингвистических исследованиях, интересующих специалистов), нормативные (служат для упорядочения толкования, произношения, правописания и т. д. в современном литературном языке), учебные (имеют методическую направленность и ориентацию на тот или иной этап обучения языку — для школьников, студентов и всех, кто изучает русский язык), популярные (выполняют общеобразовательные функции для широкого круга читателей).

Кроме того, выделяются словари общие и частные. К общим относятся словари орфографические (содержат лексику современного литературного языка и устанавливают нормативное правописание), толковые (всесторонне описывают языковую единицу), орфоэпические (указывают правильное произношение слов) и ряд других. К словарям частным — диалектные (отражают лексические и орфоэпические особенности речи жителей региона), лингвострановедческие (раскрывают значения слов одного языка, не имеющих эквивалентов в других языках, с помощью разъяснения обозначаемых ими понятий) и др.

Словари второй группы — терминологические — ставят целью разъяснение понятий, обозначаемых терминами. Они возникли в России в XVIII в. и первоначально издавались как расширенные толковые словари специальной лексики. Ныне различают словари нормативные (наиболее значительная часть терминологических словарей включает свод терминов одной или нескольких отраслей), учебные (содержат термины, необходимые в учебном процессе), популярные (призваны помочь неподготовленному читателю освоить термины какой-либо области науки).

Справочники представляют собой одну из древнейших разновидностей изданий. «Табличные» справочники, например календари, появились намного раньше книг. Справочник сегодня — это издание, которое содержит комплекс сведений, охватывающих определенную отрасль знания, деятельности, тему и т. п., и носит прикладной, практический характер. Календари, книги по ремеслам и домоводству начали появляться в России в XVIII в. Постепенно, по мере роста читательского спроса, появляются общетехнические и отраслевые руководства. Издаются отечественные и переводные производственно-технические справочники специалиста и другие фундаментальные справочники. Современные справочники бывают настольные, портативные, карманные, настенные. Они снабжены чертежами, рисунками, схемами, таблицами, фотографиями и другими иллюстрациями. По объему информации подразделяются на комплексные (широкий круг научных и прикладных вопросов) и специализированные (тематика ограничена). Каталоги, определители, статистические справочники, таблицы, путеводители, биографические словари, справочники специалиста, календари — разнообразные типы справочников. Различают справочники массово-политические, научные, производственные, учебные, популярные, бытовые, а также систематические, алфавитные, номерные, хронологические, однотомные и многотомные.

Справочную литературу чаще всего называют «аккумулятором знаний», «резервуаром знаний», «скорой помощью». Почему? За способность облегчить читателям быстрое ознакомление с колоссальной суммой знаний.

КАК ПЕРЕПЛЕСТИ КНИГУ

Для этого нужно иметь определенный набор инструментов: нож, длинную тонкую иглу, пилу с тонким полотном, кисти и пресс. Нож для переплетных работ нужен особый: одна боковая сторона у него плоская, другая — сточена на 5—10°, верхняя часть лезвия тоже должна быть сточена. Кисти для проклейки бумаги лучше всего брать круглые, малярные, с упругим волосом, но можно использовать и старую зубную щетку, подровняв у нее щетину. Очень важно, каким клеем вы собираетесь пользоваться: ни в коем случае не употребляйте канцелярский клей, он стягивает и портит бумагу. Лучше всего сварить специальный крахмальный или мучной клейстер. Вот его пропорции. Крахмальный клейстер: крахмал картофельный — 5—7 г, глицерин — 10—15 мл, формалин 40%-ный — 10—15 мл, вода дистиллированная — 1 л. Мучной клейстер: мука пшеничная — 40 г, глицерин — 10 мл, формалин 40%-ный — 4 мл.

Крахмал размочите в эмалированной или алюминиевой посуде, размешайте деревянной палочкой в холодной воде до густой однородной массы, в эту массу тонкой струйкой лейте кипяток, все время помешивая палочкой, чтобы не было комков.

Самые лучшие для переплета ткани хлопчатобумажные и синтетические: сатин, ситец, лавсан, серый холст, репс. Эти ткани вы можете сами расписать: из плотной бумаги вырежьте трафарет с орнаментом, покройте его тонким слоем клея БФ. Приготовьте масляные краски для пульверизатора, т. е. разбавьте их скипидаром.

Когда все материалы собраны, начинайте работу по переплету книги. Если книга совсем обветшала, расползается по страницам, разберите ее на тетради, потом проклейте страницы на сгибах. Отремонтированные тетради сшейте между собой, проклейте их со стороны корешка, положите форзац (лист, скрепляющий книгу с переплетной крышкой), а затем держите книгу под прессом до тех пор, пока клей не высохнет, и приклейте форзац к переплетной крышке.

Что делать, если изъяны книги не очень велики, например если порвался форзац, отклеился от блока книги?

Возьмите лист плотной бумаги, сложите его по продольному волокну, что очень важно, и приклейте этот лист к переплетной крышке и оставшейся части форзаца. Затем, если форзац порван, лист бумаги надо приклеить к переплетной крышке, приложить его к блоку. После этого блок книги переверните, аккуратно отрежьте ножом выступающие края. При обрезке под форзац положите лист картона, иначе можно испортить переплет. Обрезанный форзац приклейте к переплету.

Без справочной литературы, как утверждают многие ученые, иногда легче открыть новый факт или создать новую гипотезу, чем удостовериться в том, что они не были еще открыты. Ведь только по естественным и техническим наукам выпускается ежегодно несколько миллионов статей, десятки тысяч книг! А сколько всего уже накоплено человечеством за свою историю! Не случайно поэтому справочной литературе принадлежит особая роль в нашей жизни, а по количеству и качеству справочной литературы, выпускаемой в стране, нередко судят о том, насколько развиты в ней наука и культура.

СРАВНЕНИЕ

«Все познается в сравнении» — этот афоризм древнего китайского философа Конфуция особенно справедлив применительно к искусству, к художественной литературе.

Начнем с самого конкретного значения термина. Сравнение — это один из тропов (см. *Тропы и фигуры*) художественной речи, сопоставление двух предметов или явлений с целью пояснить один из них при помощи другого. «Это был среднего роста, очень недурно сложенный молодец с полными румяными щеками, с белыми, как снег, зубами и черными, как смоль, бакенбардами» (Н. В. Гоголь).

В приведенном примере сравнение осуществлено при помощи союза «как» (употребляются также союзы «словно», «будто», «чем»). Оно может также строиться при помощи сравнительной степени прилагательного или наречия (у М. Ю. Лермонтова: «обнявшись крепче двух друзей»), формы творительного падежа (у Н. А. Заболоцкого: «красота уходящего лета обнимала их сотнями рук»), слов типа «похожий», «подобный» и т. п. («Промедление смерти подобно» — из письма Петра I в сенат). Особая разновидность тропа — отрицательное сравнение, широко представленное в русском фольклоре и в его литературных стилизациях:

Не тростник высок колышется,
Не дубровушки шумят,
Молодецкий посвист слышится,
Под ногой сучки трещат.
(Н. А. Некрасов)

В сравнении непременно содержатся два элемента: то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается. Этим данный троп отличается от метафоры, где присутствует только второй элемент. Однако граница между сравнением и метафорой порой становится подвижной. Промежуточный случай — конструкция с родительным падежом, например: «жизни мышья беготня» (А. С. Пушкин). Здесь вроде бы названы, как в сравнении, оба элемента, однако на первый план выдвинуто слово в именительном падеже — «беготня», что сближает это выражение с метафорой.

Надо уметь отличать сравнения от метафор и в то же время надо понимать, что эти два явления родственны, что они выполняют в поэзии и прозе сходную по цели работу. В литературоведении и критике метафора часто рассматривается как частный случай сравнения, а иногда термины «сравнение» и «метафора» употребляются как синонимы (почти неизбежно такое употребление в анализе других видов искусства: живописи, кинематографа). Короче говоря, надо учитывать возможность взаимозаменяемости терминов. Когда говорят о метафоричности стиля, то обычно имеют в виду широкое использование и метафор, и сравнений.

Сравнение не только троп, это еще и основной способ образно-композиционного построения. Каждое художественное произведение содержит целую систему разнообразных сравнений. Три облика мира сопоставляются в «Божественной комедии» Данте. «Война и мир» Л. Н. Толстого — непрерывное сравнение двух состояний жизни, военного и мирного. «Отцы и дети» И. С. Тургенева — пристальное и строгое сравнение двух поколений, а в изображении молодого поколения, «детей», в свою очередь присутствует сравнение столь непохожих друг на друга Базарова и Аркадия.

Что же касается поэзии, то само ее стиховое устройство пронизано линиями сравнений: каждая строка сопоставляется с соседней, в таких же отношениях находятся друг с другом и строфы (по этой причине замененные рядами точек строки и строфы в «Евгении Онегине», «Осени» А. С. Пушкина — это не просто «пустое место», а часть текста, соотнесенная с другими частями). Более того, каждая стихотворная стопа — это сравнение ударного слога с безударным (или двумя безударными).

В общем, художественный текст сплошь состоит из сравнений, как вещество состоит из молекул. Мы воспринимаем все это множество отношений непосредственно, эмоционально, не успевая и не имея возможности всмотреться и вдуматься в каждое сравнение, — в этом важный источник неисчерпаемой таинственности искусства, неиссякаемой энергии его воздействия на нас. Отсюда — возможность многократного перечитывания подлинно художественных произведений: всякий раз нам открываются новые связи и отношения, а через них новые оттенки мыслей и чувств.

Существуют такие изречения: «Всякое сравнение хромает», «Сравнение не доказательство». Но для сравнения как художественного приема в этих суждениях ничего обидного нет. Художественное сравнение не обязано быть строго логичным, более того — излишняя рассудочность ему противопоказана. В искусстве двух тождественных элементов быть не может, здесь существуют только различные степени сходства и несходства предметов и явлений. Причем сходство и контраст важны и ценны одинаково как источник новых смыслов и чувствований.

Материалом для сравнений могут служить самые разнообразные предметы и явления. Главное — какое новое качество здесь возникает, какой рождается образ. «Безличное — вочеловечить» — так определял задачу художника А. А. Блок. И сравнение — одно из самых мощных средств «вочеловечения». При помощи сравнения человеческими свойствами наделяются неодушевленные предметы, порой самые обыденные (у Ю. К. Олеши лужа сравнивается с цыганкой в пестром платье), отвлеченные понятия, например название болезни в одном из рассказов О. Генри: «В ноябре неприветливый чужак, которого доктора именуют Пневмонией, незримо разгуливал по колонии, касаясь то одного, то другого своими ледяными пальцами» (заметим, кстати, что это сравнение развернутое: уподобление пневмонии человеку продолжено в метафоре «ледяные пальцы»).

Сравнение часто служит для создания зрительных образов, являясь инструментом словесной живописи (глаза Катюши Масловой в «Воскресении» Л. Н. Толстого «черные, как мокрая смородина»). Но при этом решающую роль играет не внешнее сходство используемых в сравнении предметов, а устанавливаемая между ними смысловая и эмоциональная связь. А вот сравнение из стихов А. А. Вознесенского:

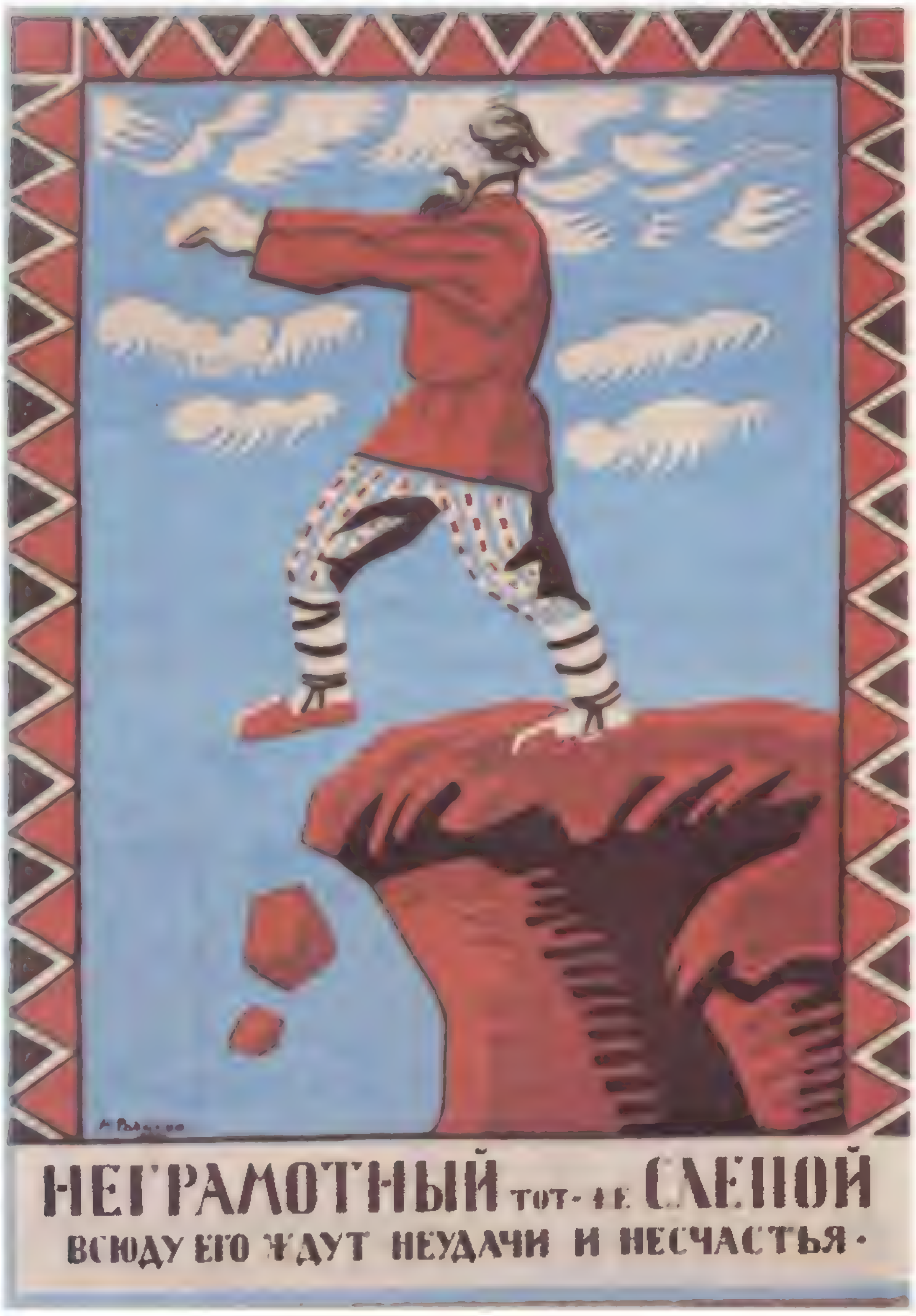
Мой кот, как радиоприемник,
зеленым глазом ловит мир.

Это не просто зоркое наблюдение, дело не только в зрительном сходстве глаза кота и глазка приемника. Дело в эмоциональном настрое, в том, что и кот и приемник преображены взглядом человека.

Художественный образ иногда строится как двойное сравнение. У современного советского поэта В. А. Сосноры читаем:

Не нужен юг чужих держав,
когда на ветках — в форме цифр,—
как слезы светлые, дрожат
слегка пернатые птенцы.

Плакат художника А. Радакова.


НЕГРАМОТНЫЙ тот-же СЛЕПОЙ
ВСЮДУ ЕГО ЖДУТ НЕУДАЧИ И НЕСЧАСТЬЯ·

К слову «птенцы» здесь относятся сразу два сравнения: одно («в форме цифр») создает зрительный план образа, другое («как слезы светлые») — план эмоциональный.

Сравнения рождаются, живут, умирают и воскресают вновь. Становясь «общими местами», штампами литературы, они подвергаются справедливой критике со стороны самих мастеров слова. Так, в одном из сонетов У. Шекспира портрет любимой женщины строится на отрицании традиционных сравнений:

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.
(Пер. С. Я. Маршака)

В споре с утратившими былую выразительность сравнениями (глаза — звезды, уста — кораллы, плечи — белый снег) поэт создает новое, неожиданное уподобление (волосы — черная проволока). Искусство сравнения постоянно ищет новые сочетания, новые отношения всего со всем, пересматривает привычные представления о «высоком» и «низком», помогая тем самым литературе ощущать свою кровную причастность к жизни.

СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

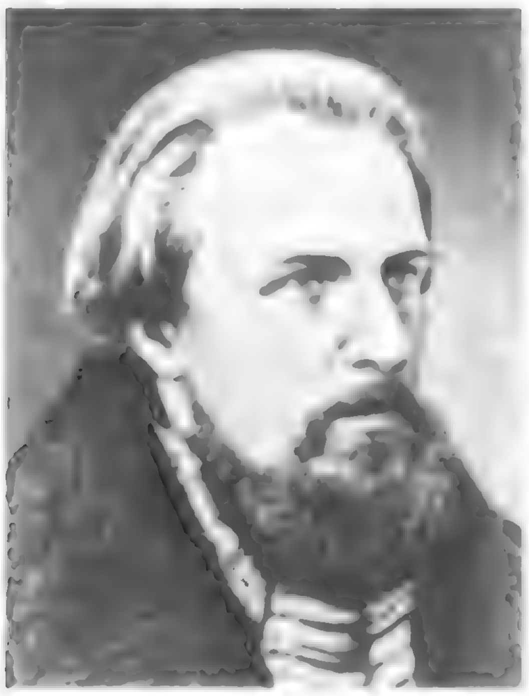
С тех пор как на рубеже XVIII—XIX вв. литературоведение впервые осознало себя как науку, оно стало обращать свое внимание на сходства, существующие между явлениями, принадлежащими различным национальным литературам, а также на параллели в мифологии и *фольклоре* разных народов. Пожалуй, первую попытку дать этим параллелям научное объяснение предприняли основатели сравнительно-исторического языкознания братья Якоб (1785—1863) и Вильгельм (1786—1859) Гриммы, указавшие на общность происхождения народов, населяющих Европу, как на единый источник их мифологических представлений.

Однако материалы, постепенно накопленные наукой, свидетельствовали о значительных сходствах в духовной культуре народов, не связанных общим происхождением. В противовес «мифологической школе» Гриммов немецкий филолог Теодор Бенфей предложил «теорию заимствований», выдвинув на первый план исторические контакты между народами и миграцию, переходы основных мифологических и фольклорных мотивов.

Под влиянием идей Бенфея начинал свою работу и крупнейший представитель русского сравнительного литературоведения *А. Н. Веселовский* (1838—1906), который позднее, опираясь на достижения современной ему западноевропейской этнографии, пришел к мысли о возможности независимого возникновения родственных мифофольклорных и литературных явлений в сходных условиях социально-культурного быта разных народов. Цикл работ по «Исторической поэтике», целью которого было проследить с помощью сравнительных методов «эволюцию поэтического сознания и его форм», Веселовский успел довести, по существу, до зарождения литературы нового времени.

Именно в последние десятилетия жизни Веселовского в науке о литературе усиливается интерес к применению сравнительных методов по отношению к европейской литературе нового времени. В начале XX столетия во Франции складывается школа сравнительного литературоведения (компаративистика). Она изучает историю литературного разви-

АПОЛЛОН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГРИГОРЬЕВ (1822—1864)



А. А. Григорьев — критик, поэт и прозаик — был яркой и противоречивой личностью, не реализовавшей до конца своих разносторонних талантов и жизненных сил. Внук крестьянина, пришедшего в Москву и дослужившегося до дворянства, сын дочери крепостного кучера, Григорьев до конца своих дней был поборником демократизма в жизни и литературе и ненавидел «барство» во всех его проявлениях. Идеи народности и интерес к «жизненным вопросам», отвращение к религиозному и моралистическому догматизму, страстное тяготение к правде — то общее, что сближало А. А. Григорьева-критика с революционно-демократической критикой, прежде всего с В. Г. Белинским, с которым Григорьев ощущал родство натуры и критического темперамента, а также и с критиками «Современника» — Н. Г. Чернышевским и Н. А. Добролюбовым.

Однако многое их и различало. Склонный к идеализации патриархально-народного быта, Григорьев не только не допускал критики по отношению к патриархальным чертам народа, но даже считал, что самобытные черты русского народа сосредоточены не столько в крестьянстве, сколько в купечестве. Не приемлет А. А. Григорьев и стремления Чернышевского и Добролюбова не только объяснять явления жизни, отраженные в искусстве, но и выносить им приговор с точки зрения определенных социально-политических идей. Такой подход к анализу литературных явлений, составлявший основу «реальной критики», Григорьев считал схематизацией, упрощением, навязыванием искусству привнесенной извне «головной мысли». Полемизируя с диссертацией Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», Григорьев даже называл всю критику «Современника» «утилитарной» и «теоретической», сводящей живое содержание искусства к набору отвлеченных идей и сугубо практических целей.

Не менее полемически относился Григорьев к современной ему «художественной», «артистической» критике, наиболее ярким представителем которой был А. В. Дружинин, утвертия Европы начиная с эпохи Возрождения с точки зрения межнациональных литературных контактов, благодаря которым в европейских литературах складываются единые тенденции, преодолевающие политические, этнические и лингвистические барьеры. Ключевой здесь становится категория «влияния», творческого импульса, исходящего от одной национальной литературы и вызывающего к жизни сходные явления в других. Классическими образцами изложения принципов этой школы и их практического применения стали книги Поля ван Тигема «Сравнительное литературоведение» и «Предромантизм».

Компаративистика накопила огромный и чрезвычайно ценный материал о путях распространения тех или иных влияний и формах их проявления, но в то же время ее приверженность к фактам, не подкрепленным широкими обобщениями, вызвала критику ученых, стоявших на самых разных методологических позициях. С одной стороны, возникшая после второй мировой войны «американская школа» сравнительного литературоведения (Р. Уэллек, П. Фридерикс и др.) выдвинула концепцию мировой литературы как совокупности шедевров, вышедших за национальные рамки и обретших всемирно-историческое значение. С другой стороны, принципиально новое понимание задач и методов сравнительного изучения литературы выдвинули советские ученые.

Основы советского сравнительного литературоведения были заложены в 1930-е гг. *В. М. Жирмунским* (1891—1971), опиравшимся на наследие А. Н. Веселовского. В. М. Жирмунский разграничивал «контактные связи», возникающие в результате международных литературных взаимодействий, и «типологические схождения», вызванные сходным состоянием социально-общественных отношений. Решающая роль при этом отводилась изучению историко-типологических аналогий, для которых особенно часто привлекалась восточная литература, находившаяся, как правило, за пределами внимания традиционной компаративистики. Так, были разработаны вопросы о сходствах между западным и восточным героическим эпосом, возникающим на стадии зарождения феодализма, между рыцарской лирикой трубадуров и миннезингеров и арабской любовной поэзией, развивавшихся в условиях зрелого феодализма, и др. В этом же круге идей находится предложенная *Н. И. Конрадом* (1891—1970) концепция восточного Возрождения, которая, так же как и гипотеза о восточном Просвещении, до сих пор вызывает широкий резонанс в научной среде.

Изучение межнациональных литературных контактов, которым много занимался сам В. М. Жирмунский (см., например, его мо-

ждавший принципы «чистого искусства». Поэтому Григорьев сознательно избегал в своих статьях о А. С. Пушкине, Н. В. Гоголе, М. Ю. Лермонтове, И. С. Тургеневе, А. Ф. Писемском, Н. А. Некрасове, А. Н. Островском, Ф. М. Достоевском, Л. Н. Толстом формального, чисто эстетического анализа, который, по мнению критика, является искусственным, «техническим», разрушающим целостность художественного произведения.

Свой метод в критике А. А. Григорьев называл «органическим». Произведение искусства, по Григорьеву, есть живой организм, непосредственное отражение жизни в свете авторского представления о ней, и потому оно неразложимо на какие-либо элементы. Попытки критики «теоретической» или «художественной» разъять целое средствами анализа приводят к умерщвлению искусства и заключенной в нем жизни. Главная задача критика, как ее понимает Григорьев, — это находить в искусстве «мысль сердечную», не совместимую с «мыслью головной» (научной, философской, публицистической). Критик, по словам А. А. Григорьева, — это «в своем роде тоже художник, но у которого судящая, анализирующая сила перевешивает силу творящую». «Что художество в отношении к жизни, то критика в отношении к художеству», — продолжает он свою мысль о назначении критики.

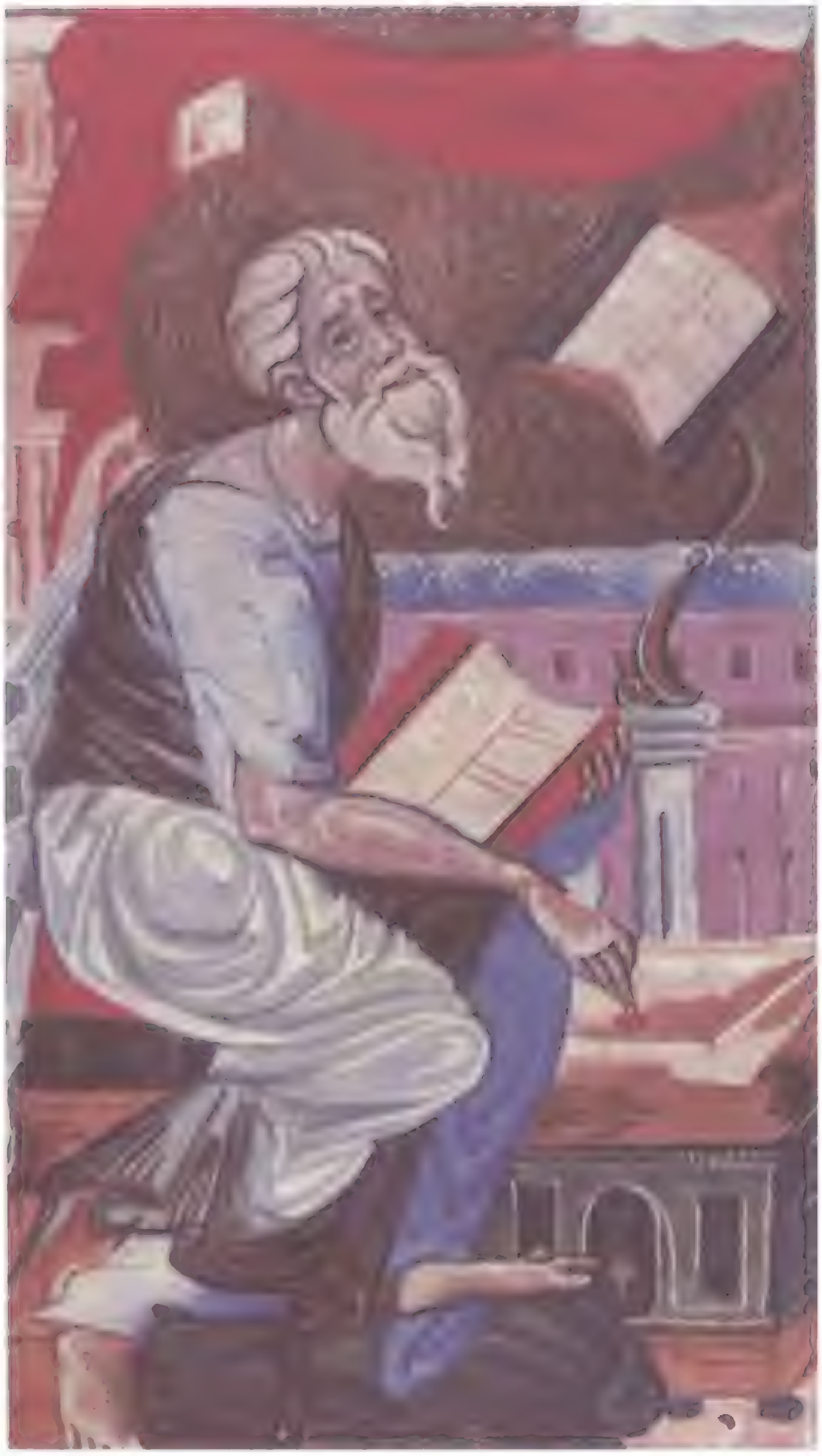
Увлекаясь, спеша, подчас впадая в трагические противоречия и ошибки, Григорьев тем не менее вошел в историю отечественной критики как мыслитель, первым заговоривший о несовместимости произведения искусства с иллюстрацией отвлеченных идей, с подходом к нему как к сумме художественных приемов, к простому копированию действительности. Он считал необходимым осмыслять художественное творчество с учетом его особенностей, в органической связи как с объективными интересами общества, так и с субъективными идеалами писателя.

нографию «Гёте в России», 2-е изд., 1983), исходит здесь из идеи А. Н. Веселовского о «встречных течениях», т. е. о самостоятельном формировании в той или иной литературе потребности в усвоении инонационального влияния. Воспринимающая сторона становится более значимой, чем влияющая, в связи с чем и термин «влияние», как правило, заменяется здесь понятием «взаимодействие». Более традиционные аспекты международных связей русской литературы изучает школа исследователей, сформировавшаяся под руководством *М. П. Алексеева* (1896—1981).

В целом, невзирая на успехи сравнительного литературоведения, его методы и принципы до сих пор недостаточно разработаны. Но, как сказал еще в XIX в. С. П. Шевырев, «всякий предмет в одиночестве никак не может быть ясен и определен, если нет других предметов для сравнения», и, следовательно, литературоведению и впредь не обойтись без сравнительных исследований, выполняющих в то же время не только научные, но и общественные функции.

Показывая, что ни одна литература не может плодотворно развиваться вне общения с литературами и — шире — культурами других народов, сравнительное литературоведение противостоит любой проповеди национально-культурной изоляции, утверждает духовное единство человечества.

Средневековая миниатюра.



СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Средневековая европейская литература — это литература эпохи феодализма, которая возникла в Европе в период отмирания рабовладельческого уклада, распада античных форм государственности и возведения христианства в ранг государственной религии (III—IV вв.). Этот период завершается в XIV—XV вв., с возникновением капиталистических элементов в городской экономике, становлением абсолютистских национальных государств и утверждением светской гуманистической идеологии, сломившей авторитет церкви.

В своем развитии она проходит два больших этапа: средневековье раннее (III—X вв.) и средневековье зрелое (XII—XIII вв.). Можно выделить и позднее средневековье (XIV—XV вв.), когда в литературе возникают качественно новые (ранневозрожденческие) явления, а традиционно средневековые жанры (рыцарский роман) переживают упадок.

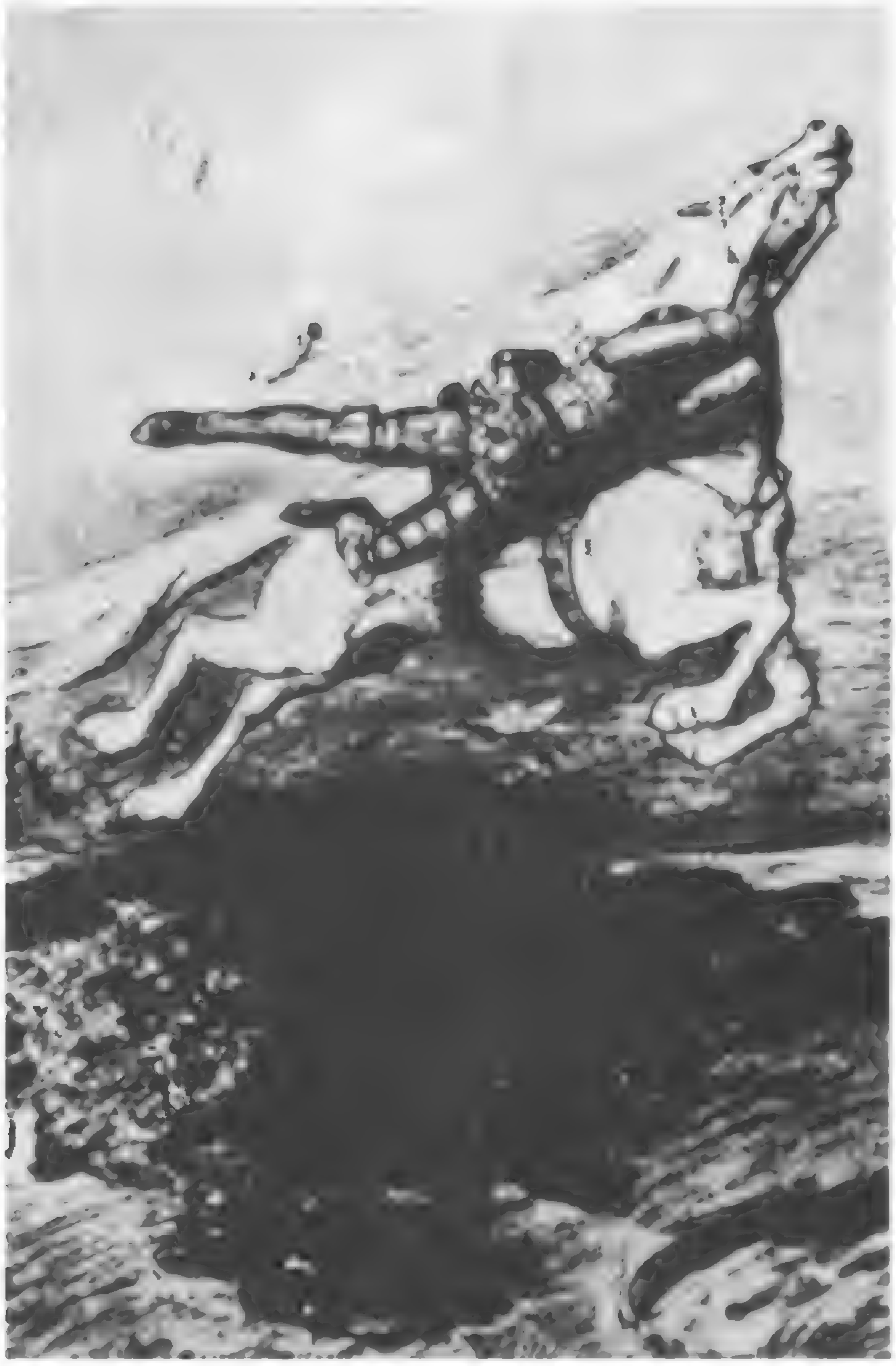
Раннее средневековье — переходное время. Феодальная формация сложилась в сколько-нибудь отчетливом виде лишь к VIII—IX вв. Несколько столетий во всей Европе, где прокатывались одна за другой волны великого переселения народов, царили смута и неустойчивость. До падения в V в. Западной Римской империи сохранялась почва для продолжения античной культурной и литературной традиции, но затем монополия в культуре переходит к церкви, литературная жизнь замирает. Лишь в Византии продолжают жить традиции эллинской культуры, и на западных окраинах Европы, в Ирландии и Британии, сохраняется латинская образованность. Однако к VIII в. политическая и хозяйственная разруха была преодолена, власть, взятая сильной рукой императора Карла Великого, предоставила материальную возможность и для распространения знаний (учреждение школ), и для развития словесности. Империя Карла после его смерти распалась, рассеялась созданная им академия, однако первые шаги к созданию новой литературы были сделаны.

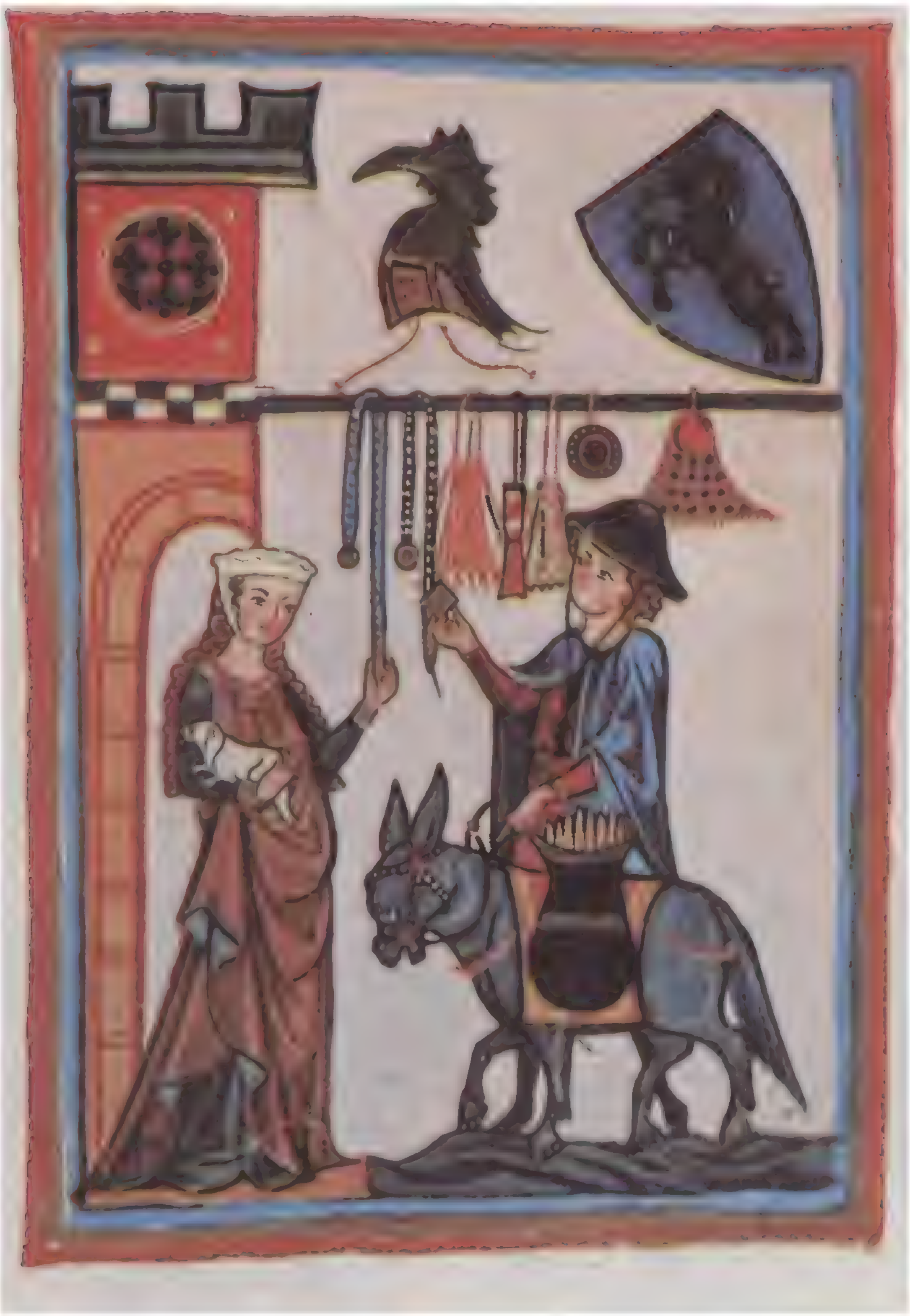
В XI в. родилась и утвердилась литература на национальных — романских и германских языках. Латинская традиция остается еще очень сильной и продолжает выдвигать художников и явления общеевропейского масштаба: исповедальная проза Пьера Абеляра (автобиографическая «История моих бедствий», 1132—1136), экстатическая религиозная лирика Хильдегарды Бингенской (1098—1179), светская эпическая героика Вальтера Шатильонского (поэма «Александреида», ок. 1178—1182), смеховое вольномыслие вагантов, бродячих клириков, воспевавших радости плоти. Но с каждым новым столетием латынь все дальше отходит от литературы и все ближе смыкается с наукой. При этом надо учитывать, что границы литературы в средние века понимались шире, чем в наше время, и были открыты даже для философских трактатов, не говоря уж об исторических сочинениях. Признаком литературного произведения считался не его предмет, а его форма, отделанность слога.

Средневековая литература существует как литература сословная, иного в обществе жесткой социальной иерархии и быть не могло. Религиозная литература занимает в средневековой культуре огромное пространство с размытыми границами. Это не только литература собственно церкви, и прежде всего выработанный в течение веков комплекс богослужебной литературы, в который входили и лирика песнопений, и проза проповедей, посланий, житий святых, и драматургия обрядовых действ. Это и религиозный пафос множества произведений, отнюдь не клерикальных по своей общей установке (например, французские эпические поэмы, в частности «Песнь о Роланде», где идеи защиты родины и христианства нерасторжимы). Наконец, это принципиальная возможность любое светское по содержанию и форме произведение подвергнуть религиозному истолкованию, поскольку для средневекового сознания любое явление действительности выступает как воплощение «высшего», религиозного значения. Иногда в изначально светский жанр с течением времени привносилась религиозность — такова судьба французского рыцарского романа. Но бывало и наоборот: итальянец Данте в «Божественной комедии» смог наделить традиционный религиозный жанр «видения» («видение» — рассказ о сверхъестественном откровении, о путешествии в загробный мир) общегуманистическим пафосом, а англичанин У. Ленгленд в «Видении о Петре Пахаре» — пафосом демократическим и бунтарским. На протяжении зрелого средневековья светская тенденция в литературе постепенно нарастает и вступает в не всегда мирные отношения с тенденцией религиозной.

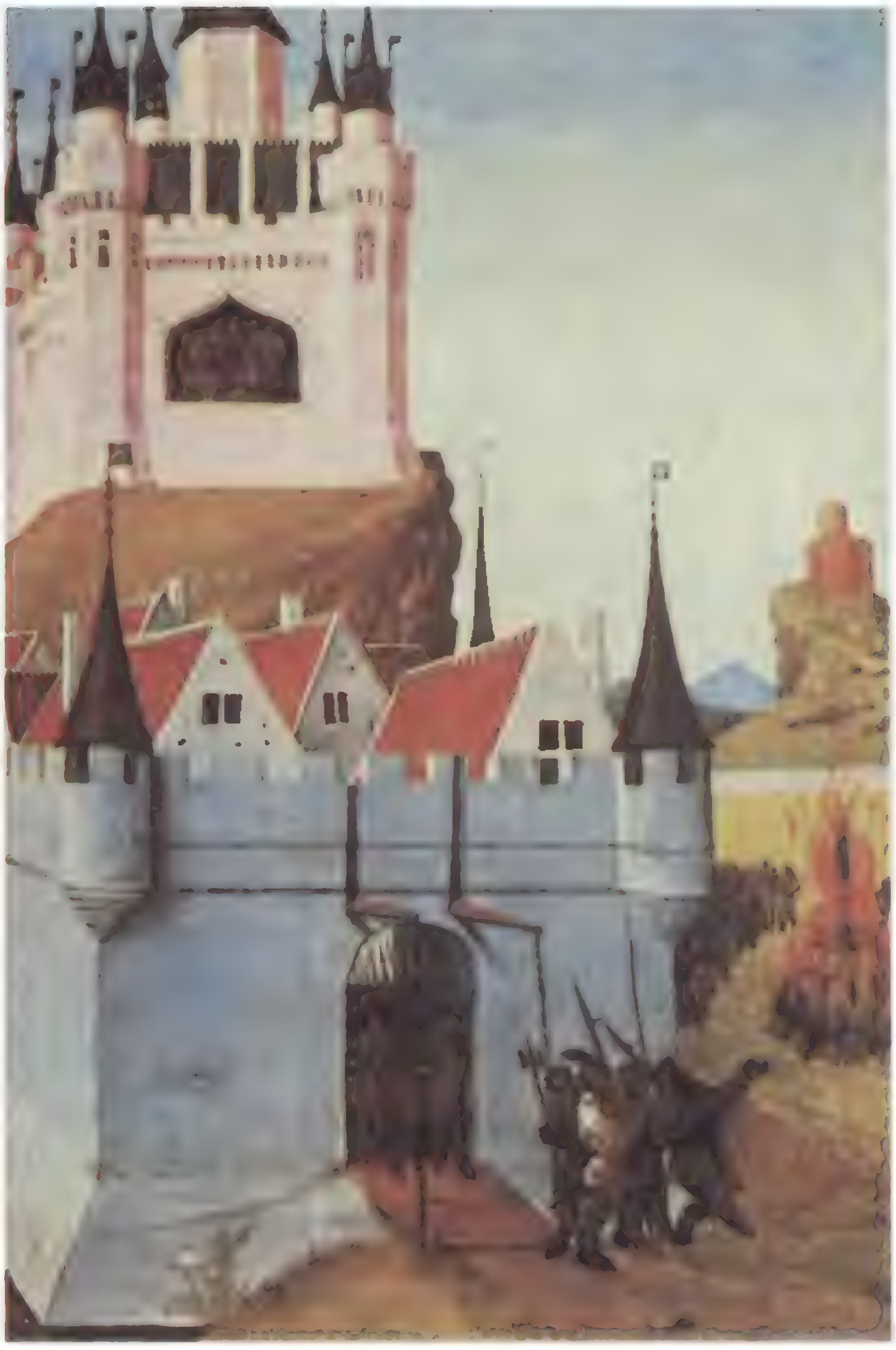
Рыцарская литература, непосредственно связанная с правящим классом феодального общества, — самая значительная часть средневековой литературы. В ней было три основных раздела: героический эпос, куртуазная (придворная) лирика и роман. Эпос зрелого средневековья — первое крупное жанровое проявление литературы на новых языках и новая ступень в истории жанра по сравнению с древним эпосом кельтов и скандинавов. Его историческая почва — эпоха государственной и этнической консолидации, становления феодальных общественных отношений. Его сюжетная основа — предания о времени великого переселения народов (немецкая «Песнь о Нибелунгах»), о норманнских набегах (немецкая «Кудруна»), о войнах Карла Великого, его ближайших предков и преемников («Песнь о Роланде» и весь французский эпический «корпус», в который входит около ста памятников), о борьбе с арабским завоева-

Иллюстрация В. Замирайло к поэме Л. Ариосто «Неистовый Роланд».





Немецкий миннезингер Дитмар фон Айст. **Миниатюра из Большой Гейдельбергской рукописи.**



«Сожжение прокаженных в Лангедоке». Художник Ж. Фуке.

нием (испанская «Песнь о моем Сиде»). Носителями эпоса были бродячие народные певцы (французские «жонглеры», немецкие «шпильманы», испанские «хуглары»). У них эпос отходит от фольклора, хотя связей с ним не порывает, забывает о сказочной тематике ради исторической, в нем ярко развертывается идеал вассального, патриотического и религиозного долга. Эпос окончательно складывается в X—XIII вв., с XI в. начинает записываться и, несмотря на значительную роль феодально-рыцарского элемента, не утрачивает своей исконной народно-героической основы.

Лирика, созданная поэтами-рыцарями, которые именовались трубадурами на юге Франции (Прованс) и труверами на севере Франции, миннезингерами в Германии, пролагает прямую дорогу к Данте, Петрарке и через них — ко всей новоевропейской лирической поэзии. Зародилась она в Провансе в XI в. и затем распространилась по всей Западной Европе. В рамках этой поэтической традиции была выработана идеология куртуазности (от «куртуазный» — «придворный») как возвышенной нормы социального поведения и духовного строя — первая относительно светская идеология средневековой Европы. По преимуществу это поэзия любовная, хотя она знакома и с дидактикой, сатирой, политическим высказыванием. Ее нововведение — культ Прекрасной Дамы (построенный по образцу культа Богоматери) и этика беззаветного любовного служения (построенная по образцу этики вассальной верности). Куртуазная поэзия открыла любовь как самоценное психологическое состояние, сделав важнейший шаг в постижении внутреннего мира человека.

В границах той же куртуазной идеологии возник рыцарский роман. Его родина — Франция XII в., а один из создателей и одновременно высочайший мастер — Кретьен де Труа. Роман быстро завоевал Европу и уже в начале XIII в. обрел вторую родину в Германии (Вольфрам фон Эшенбах, Готфрид Страсбургский и др.). Этот роман соединял сюжетную увлекательность (действие, как правило, происходит в сказочной стране короля Артура, где нет конца чудесам и приключениям) с постановкой серьезных этических проблем (соотношение индивидуального с социальным, любви и рыцарского долга). Рыцарский роман обнаружил в эпическом герое новую сторону — драматическую духовность.

Третий массив средневековой словесности — литература города. В ней, как правило, отсутствует идеализирующий пафос рыцарской литературы, она ближе к быту и в какой-то степени реалистичнее. Но в ней очень силен элемент нравоучения и поучения, который приводит к созданию широкообъемлющих дидактических аллегорий («Роман о Розе» Гильома де Лорриса и Жана де Мёна, около 1230—1280). Диапазон сатирических жанров городской литературы простирается от монументального «животного» эпоса, где в качестве персонажей выведены император — Лев, феодал — Волк, архиепископ — Осел («Роман о Лисе», XIII в.), до небольшого стихотворного рассказа (французские фаблио, немецкий шванк). Средневековая драма и средневековый театр, никак не связанные с античными, родились в церкви как осуществление скрытых драматических возможностей богослужения, но очень скоро храм передал их городу, горожанам, и возникла типично средневековая система театральных жанров: огромная многодневная мистерия (инсценировка всей священной истории, от сотворения мира до страшного суда), быстрый фарс (бытовая комическая пьеса), степенное моралите (аллегорическая пьеса о столкновении пороков и добродетелей в душе человека). Средневековая драма явилась ближайшим источником драматургии Шекспира, Лопе де Вега, Кальдерона.

Средневековую литературу и средние века в целом принято оценивать как время бескультурья и религиозного фанатизма. Эта характеристика, родившаяся еще в эпоху Возрождения и неотделимая от процесса самоутверждения светских культур Ренессанса, классицизма, Просвещения, превратилась в некий штамп. Но культура средних веков — неотъемлемый этап всемирно-исторического прогресса. Человек средних веков знал не только молитвенный экстаз, он умел наслаждаться жизнью и радоваться ей, умел передать эту радость в своих творениях. Средние века оставили нам непреходящие художественные ценности. В частности, утратив пластичность и телесность, свойственные античному видению мира, средневековье ушло далеко вперед в постижении духовного мира человека. «Не блуждай вне, но войди вовнутрь себя», — писал на заре этой эпохи Августин, величайший христианский мыслитель. Средневековая литература при всей ее исторической специфике и при всех ее неизбежных противоречиях — шаг вперед в художественном развитии человечества.

СТИЛЬ

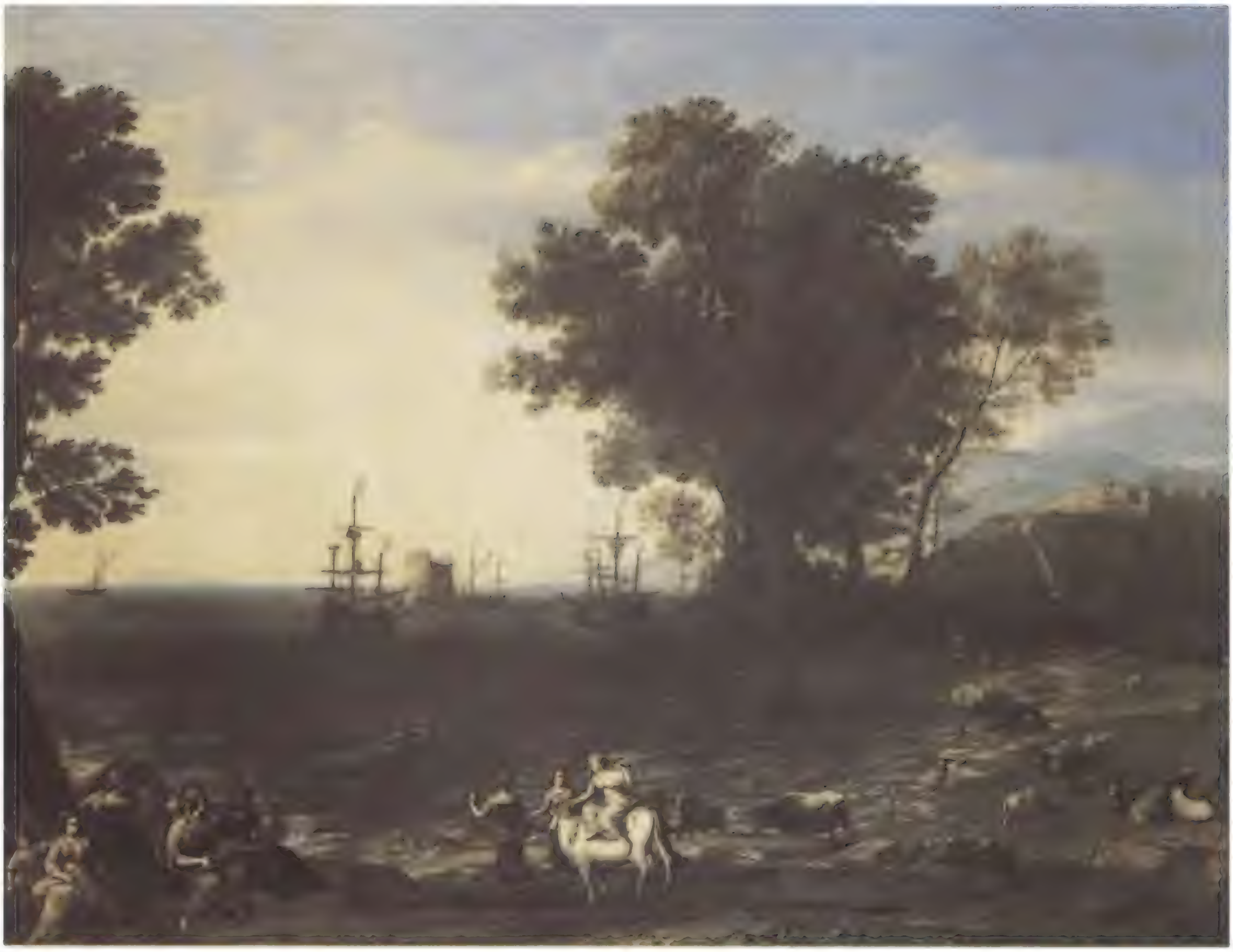
Стиль — это единство художественных приемов, характерное для отдельного произведения или всего творчества писателя, для целого литературного течения или литературной эпохи.

Литература (и искусство в целом) обладает нераздельностью содержания и формы (см. *Содержание и форма*). Стиль обеспечивает эту прочную связь в самом процессе творчества. Словом «stylos» древние греки называли деревянную, костяную или металлическую палочку, заостренную на конце и предназначавшуюся для писания на восковых дощечках. Но научное понятие стиля, конечно, гораздо сложнее и многограннее. Возьмем такие строки:

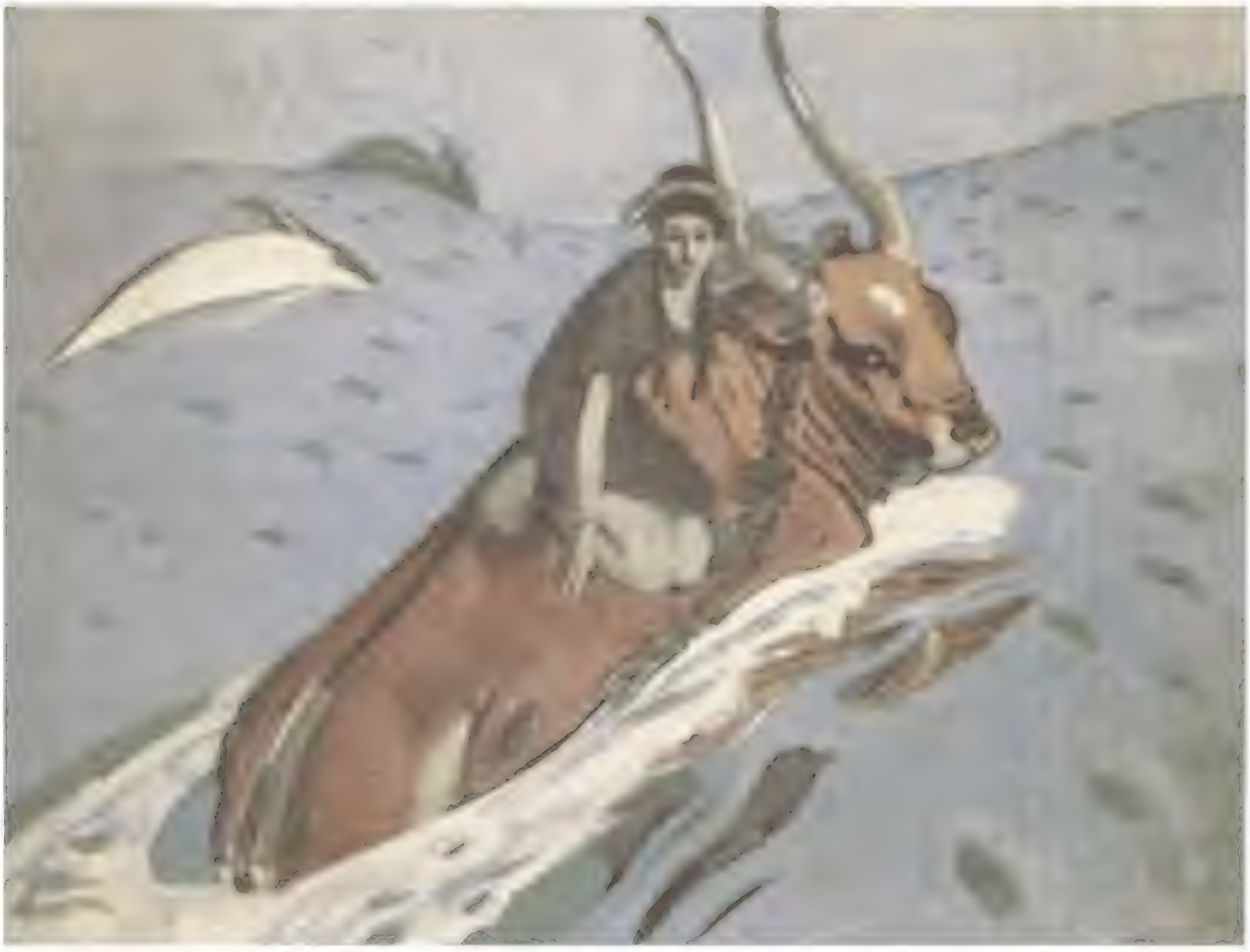
> Там, в ночной завывающей стуже,
> В поле звезд отыскал я кольцо.
> Вот лицо возникает из кружев,
> Возникает из кружев лицо.

О звездах и кружевах писали разные поэты в разное время, тем не менее предельная многозначность слов, музыкальная интонация, «ночной» и «зимний» образный колорит дают возможность угадать, что перед нами «почерк», стиль русской поэзии начала XX в., еще точнее — *символизма,* еще точнее — А. Блока. В стиле диалектически связано индивидуальное и общее. С одной стороны, многие поколения повторяют вслед за французским ученым Ж. Бюффоном: «Стиль — это человек», с другой стороны, мы то и дело говорим о стиле времени. И противоречия здесь нет, поскольку художник с ярким индивидуальным стилем усваивает опыт своих предшественников, а его неповторимый почерк в свою очередь наследуется грядущими поколениями.

С другой стороны, первоначальное значение слова «стиль» помогает понять, что явление связано с творческим преобразованием действительности, с единым способом обработки того материала, которым располагал художник перед началом работы. Характер отпечатка зависит от «стилоса», но не зависит от восковой дощечки, почерк зависит от нажима пера, но не от качества бумаги. Иначе говоря, стиль — это еще и инструмент творческого освоения и познания действительности. Одна и та же тема (например, «маленький человек») совершенно по-разному решается А. С. Пушкиным в «Станционном смотрителе», Н. В. Гоголем в «Шинели», Ф. М. Достоевским в «Бедных людях» — и во многом благодаря различию стилей, в котором всегда реализуется различие в худо-



Одна и та же тема (миф о похищении Европы) находит разные стилевые решения у французского художника К. Лоррена (XVIII в.) и русского художника В. А. Серова (начало XX в.).



жественном содержании. По-разному предстают в разных стилях одни и те же предметы, события, одни и те же мысли. Да и такой материал, как язык, тоже преобразуется под нажимом стиля, потому мы и говорим «язык Пушкина», «язык Достоевского», «язык Маяковского».

Для того чтобы разобраться в стиле писателя, надо присмотреться к тому, как преобразуются по законам этого стиля язык, предметный мир, житейские и исторические события, мир абстрактных истин и суждений, нравственно-психологический мир человека. Резоннее всего начинать с языка, поскольку отпечаток стиля здесь всего отчетливее, а затем идти по остальным уровням. Вот мир Достоевского: слово здесь звучит с напряженностью, доходящей до исступления, с постоянной интонацией вопроса, требующего немедленного разрешения. Детали и описания резко контрастны, пропорции предметов сдвинуты (комната Раскольникова, похожая на гроб, комната Сони с тупым углом), события и отношения героев резко конфликтны, на грани скандала и ссоры, всякая отвлеченная идея непременно находит заостренное выражение в сюжете (теория Раскольникова, абстрактная по сути, перерастает в поступок, в преступление). Отсюда можно заключить, что напряженность, контрастность и гиперболичность — свойства стиля Достоевского, соответствующие тому трагическому образу мира, который он создал в своих романах и повестях.

Если же мы обратимся к прозе А. П. Чехова, то увидим, что стиль здесь лаконичен, язык прозрачен и ясен. Каждое событие обрисовано с такой же ясностью и отчетливостью, и притом без прямой авторской оценки. Предметные детали схвачены зорко и пристально, каждая как бы обведена контуром, отделяющим ее от других. Характеры изображаются через обыкновенные поступки и речи людей. Заветные мысли автора, сказанные им от себя или доверенные героям, как бы отделены от происходящего, нередко они звучат афористически. Вот такая ясность, такая отчетливость границ между разными сторонами жизни, такая пристальная вдумчивость — черты чеховского стиля, соответствующие внутренней задаче его творчества — обретению объективного, всестороннего взгляда на жизнь.

Формирование художественных стилей — сложный исторический процесс. Замечено, что в истории мирового искусства закономерно чередуются стили гармоничные, законченные, внутренне мотивированные и стили дисгармоничные, резко контрастные, тяготеющие к немотивированным, парадоксальным приемам. *В. М. Жирмунский* относил первые к «классическому» типу, а вторые — к «романтическому» (можно заметить, что Ф. М. Достоевский по этому принципу — представитель «романтического» стиля, а А. П. Чехов — «классического»). Такое разграничение, конечно, условно, но оно помогает уловить внутреннюю диалектику стилевого развития.

Стиль — это реальная и значительная ценность. Но у всякого ли прозаика, поэта или драматурга есть свой стиль? И. В. Гёте, например, считал, что не у всякого, стиль — это высокая степень совершенства, достигаемая немногими мастерами. Применительно же к литераторам более скромного уровня он предлагал пользоваться термином «манера». Однако слово «стиль» то и дело используется в широком значении манеры, почерка, своеобразия независимо от уровня таланта. Можно потому услышать и прочесть сочетание «плохой стиль» (хотя, если следовать гётевскому принципу, в подобных случаях следовало бы говорить об отсутствии стиля).

В творческой судьбе художника стиль не просто рабочий инструмент, но и своеобразный компас. Писатель ищет «стиль, отвечающий теме» (Н. А. Некрасов), но и сам стиль, развиваясь и набирая силу, помогает писателю находить новые решения, выходить на новый материал, на новые, свежие темы. Так, стиль В. В. Маяковского, ораторский, монументальный, экспрессивный, мог по-настоящему развернуться только на просторе тематики злободневной, агитационной, политической. Между темой и стилем связь взаимная, движение встречное, как между жизнью и искусством вообще.

СТИХОВЕДЕНИЕ

Стиховедение — отрасль литературоведения, изучающая звуковую форму литературных произведений. Основным материалом при таком изучении являются стихи, т. е. речь, наиболее организованная в звуковом отношении. Отсюда и название «стиховедение». Стиховедение разделяется на три части: фонику (эвфонику) — учение о сочетаниях звуков; собственно метрику (ритмику) — учение о строении стиха; строфику — учение о сочетаниях стихов.

Из бесконечного разнообразия звуковых явлений в поле зрения стиховедения попадают лишь те, которые имеют фонологическую, смыслоразличительную значимость, и лишь в той мере, в какой они организованно появляются в текстах. Так, например, расположение ударений в русском стихе (или прозе) является предметом стиховедения, потому что от неправильной постановки ударения меняется смысл слова (мука́ — му́ка); темп речи (долгота и краткость звуков) и ее мелодия (повышение и понижение голоса) не существенны для стиховедения и относятся к области декламации: прочитанный быстро или медленно, плавно или отрывисто, стих все равно остается стихом. Так, из всей обширной области фоники в русском стиховедении преимущественно изучается *рифма,* потому что ее употребление в русской стихотворной традиции наиболее упорядоченно, привычно и предсказуемо; многообразные же виды звукозаписи (аллитерации — повторы согласных; ассонансы — повторы гласных; различные сочетания того и другого) изучаются меньше, потому что употребляются от случая к случаю и непредсказуемы.

Первоначально стиховедение было наукой нормативной, системой правил и «вольностей», учившей, как «должны» писаться стихи. Только в XIX в. оно становится наукой исследовательской, изучающей, как в действительности писались и пишутся стихи, и вырабатывает собственную методику исследования. Эта методика не совсем обычна для литературоведения: она широко пользуется статистическими подсчетами, и читатель может удивиться, увидев в работах о стихосложении большие таблицы, полные цифр: например, как часто в 4-стопном ямбе таких-то поэтов стоит или пропускается ударение на такой-то стопе. Конечно, поэт ничего не считает, а обычно пишет стихи только на слух. Но слух поэта тонок, а слух исследователя — не всегда, и ему приходится проверять подсчетами, какие ритмические формы поэт предпочитает, а каких избегает. Из выявляемых таким образом вкусов поэтов складываются вкусы целых эпох. Оказывается, что русский ямб XVIII в. звучал совсем иначе, чем ямб XIX в. (см. *Стихосложение),* хотя сами стихотворцы об этом, конечно, и не задумывались. Впервые применил подсчеты для изучения ритма русского стиха А. Белый, который сам был выдающимся поэтом. Это стало началом современного научного стиховедения.

Конечной целью стиховедения является установление места звукового ряда в общем строении произведения и его связи с языковым и образным строем произведения. Эту связь не следует представлять себе упрощенно, по схеме «содержание определяет форму». Звуковой строй произведения есть такая же часть его «содержания», как и его языковой строй (стиль) и образный строй (образы, мотивы, эмоции, идеи). Если бы ямб «Руслана и Людмилы» был изобретен А. С. Пушкиным специально для этой поэмы, тогда мы могли бы выводить особенности этого ямба из особенностей содержания поэмы. Но ямб, с которым имел дело Пушкин, сложился задолго до того, на другом материале и с другими установками; многие его особенности были для «Руслана и Людмилы» безразличны, многие другие были важны именно в силу связанных с ними историко-литературных ассоциаций; ни в том, ни в другом случае эти особенности не могут быть выведены из содержания поэмы. Мало того, если мы, читая поэму, не будем учитывать историко-литературные ассоциации, связанные со звуковой формой, наше представление о ее содержании уже будет неполным и неверным. Звуковой строй произведения входит в общее его строение не отдельными своими элементами, а как целое и должен исследоваться как целое. Вот почему стиховедение выделяется как самостоятельная отрасль литературоведения и не может быть растворено в общем, всестороннем изучении стихотворного произведения. Стиховедение — это не «изучение всего, что есть в стихах»; это изучение только одного, но очень важного — звукового — аспекта строения художественного текста, причем не только стихов, но и прозы.

СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Стихосложение (версификация) — способ организации звукового состава стихотворной речи, изучаемой *стиховедением.* Изучение стихосложения позволяет ответить на три вопроса: 1) чем отличается стих от прозы? 2) чем отличается стих одного языка (или эпохи) от стиха другого языка или эпохи? 3) чем отличается стих одного стихотворения от стиха другого? Как ни странно, самый трудный из этих вопросов — первый.

1. Чем отличается стих от прозы? Дошкольник скажет: «Тем, что стихи печатаются короткими неровными строчками». Школьник скажет: «Тем, что в стихе есть ритм и рифма». Студент скажет: «Тем, что стих — это специфическая организация речи поэтической, т. е. повышенно эмоциональной, представляющей мир через лирический характер...» и т. д. Все трое будут правы; но ближе всех к сути дела окажется все-таки дошкольник.

Слово «стих» в переводе с греческого значит «ряд»; его латинский синоним «versus» (отсюда «версификация») значит «поворот», возвращение к началу ряда; а «проза» в переводе с латыни означает «речь, которая ведется прямо вперед», без всяких поворотов. Таким образом, стих — это прежде всего речь, четко расчлененная на относительно короткие отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой. Каждый из таких отрезков тоже называется «стихом» и на письме обычно выделяется в отдельную строку.

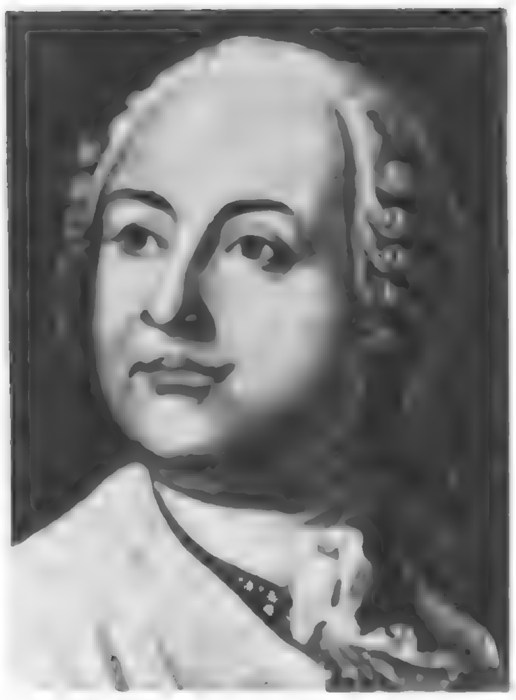
Конечно, и всякая проза при осмысленном чтении тоже членится на отрезки, «речевые такты», но это членение, во-первых, синтаксично и, во-вторых, произвольно. А в стихе оно не обязательно совпадает с синтаксисом — строки из «Медного всадника» о том, как Нева

> ...как зверь остервенясь,
> На город кинулась. Пред нею /
> Все побежало, все вокруг /
> Вдруг опустело — воды вдруг
> Втекли в подземные подвалы,

в прозе произносились бы совсем не так; стих как бы добавляет в текст новый знак препинания, захлебывающуюся паузу на местах, отмеченных нами «/». (Такое несовпадение стиховых и фразовых границ называется французским словом «анжамбман», enjambement — перенос, перескок.)

Мы сказали о стихе: «...отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой». Что значит «соотносимые»? Когда мы скользим взглядом по прозаическому тексту, то видим непосредственно читаемые слова, хорошо помним предыдущие, смутно — предпредыдущие и т. д., с ровным убыванием ясности. А когда мы читаем стихи, то в конце каждой строки живо вспоминаем концы предыдущих строк (осо-

МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ ЛОМОНОСОВ (1711—1765)



Литературоведческая деятельность гениального русского ученого и поэта началась со стиховедения: он завершил реформу русского стихосложения, начатую в 1735 г. В. К. Тредиаковским. В нашем стихосложении окончательно утверждается силлаботонический принцип (см. *Стихосложение*), который соответствовал природе русского языка с его подвижным ударением, открывая стихотворцам России пути к вершинам поэтического искусства. И первым достигнет этих вершин сам преобразователь нашего стихосложения — М. В. Ломоносов, вписав своими одами яркую страницу в историю мировой лирики.

«Риторика» (1748) Ломоносова становится первым отечественным учением о творческом воображении, законах словесного искусства, композиции литературных произведений. Построенная на оригинальном художественном материале — стихотворениях самого Ломоносова и его же переводах на русский язык сочинений античных и новоевропейских ораторов и поэтов, эта «Риторика» по богатству теоретико-литературных идей и практических советов для творчества не имела ничего равного себе в России XVIII — начала XIX в. А некоторые ее разделы, в частности учение о «чистых» и «смешанных» вымыслах, представляют несомненный интерес и для нашего времени, для современных писателей, литературоведов, критиков.

«Риторика» Ломоносова проложила путь к формированию у нас национальной литературной теории. Все последующие составители отечественных «пиитик», «руководств», «курсов» и «оснований» российской словесности ориентируются на теоретические достижения Ломоносова, прямо или косвенно отталкиваясь от его «Риторики».

В развитии русского литературного языка заметную роль сыграло ломоносовское «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» (1757), где была изложена теория «трех штилей»: высокого, посредственного (среднего) и низкого, основанных на сочетании исторически сложившихся «родов речений» в русской лексике. К первому «роду» Ломоносов относит слова, которые «у древних славян и ныне у россиян общеупотребительны, например: бог, слава, рука, ныне, почитаю». Ко второму — слова менее употребительные, но «всем грамотным людям вразумительные, например: отверзаю, господень, насажденный, взываю». К третьему «роду» — те, «которых нет в остатках словенского языка, то есть в церковных книгах, например: говорю, ручей, который, пока, лишь».

От рассудительного, как пишет Ломоносов, употребления этих речений и «рождаются три штиля: высокий, посредственный и низкий». Высоким «составляться должны героические поэмы, оды, прозаические речи о важных материях»; средним — «все театральные сочинения», стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги, элегии, а также прозаические описания «дел достопамятных и учений благородных»; низким — «пристойно» писать «комедии, увеселительные эпиграммы, песни; в прозе — дружеские письма, описания обыкновенных дел».

С этого времени проблема литературного стиля становится одной из важнейших в творчестве русских писателей и отечественной теории словесности.

Иллюстрация Н. Долгорукого к поэме В. В. Маяковского «Хорошо!».

бенно когда они отмечены ***рифмой***), в начале каждой строки — начала предыдущих строк и т. д.; если прозу мы воспринимаем как бы в одном измерении, «горизонтальном», то стих — в двух, «горизонтальном» и «вертикальном»; это разом расширяет сеть связей, в которые вступает каждое слово, и тем повышает смысловую емкость стиха.

А что значит «соизмеримые» отрезки? Вспомним начало басни И. А. Крылова «Две бочки»:

Две бочки ехали: одна с вином,
Другая
Пустая.
Вот первая себе без шуму и шажком
Плетется,
Другая вскачь несется...

Содержание этих стихов поступает в наше сознание как бы смысловыми порциями, каждая порция — стих. Первый стих — длинный, второй и третий — неожиданно короткие, а смысловая их нагрузка, казалось бы, должна быть приблизительно равной. От этого слова «другая» и «пустая» приобретают в нашем сознании такой же вес и важность, как целое сообщение: «Две бочки ехали: одна с вином...». Сразу становится ясно, что героиней басни будет вторая бочка. И это — лишь оттого, что наше сознание соизмеряет, какой стих длиннее и какой короче.

Соизмеряет, но какими мерками? И вот здесь мы подходим ко второму нашему вопросу:

2. Чем отличается стих одного языка (или эпохи) от стиха другого языка или эпохи? Именно теми мерками, которыми соизмеряются строки. Наше сознание может вести счет длине строк или словами, или слогами, или (что уже сложнее) группами слогов — стопами. В зависимости от этих мерок мы различаем системы *стихосложения:* тоническую (от греч. tonos — «ударение»: ведь в стихе сколько слов, столько и ударений), силлабическую (от греч. syllabe — «слог») и силлабо-тоническую. Человек, привыкший к силлабическому стиху, скажет, что в «Двух бочках» второй стих короче первого на 7 слогов; привыкший к силлабо-тоническому — что он короче на 4 слова; привыкший к тоническому — что он короче на 4 стопы.

Тоническое стихосложение — это такое, в котором длина стиха определяется количеством полноударных слов (примыкающие к ним безударные слова в счет не идут: «гора», «под гору», «за горой», «не за горой ли» одинаково считаются за одно слово). Стихи называются 2-, 3-, 4-ударными и т. д. Не надо думать, что все строки в стихотворении должны быть равноударными — достаточно того, что разница между длинными и короткими строками ощущается как разница в числе ударений. Тоническим было, например, древнее стихосложение германских языков. Вот пример его (из скандинавской саги): 4-ударные стихи, каждый из двух 2-ударных полустиший:

Должен ты прежде / дать мне клятву:
Клянись кораблем / и краем щита,
И сталью меча, / и стопою конской,
Что милую Вёлунда / мучить не будешь.

Силлабическое стихосложение — это такое, в котором длина стиха определяется количеством слогов; стихи называются 4-, 5-, 6-сложными и т. д. Здесь тоже строки могут не быть равносложными — желательно лишь, чтобы четносложные стихи сочетались с четносложными, а нечетносложные с нечетносложными. Силлабическое стихосложение господствует в романских языках, в польском, в народном сербском, в классической японской поэзии. Вот образец японской «танки» — 5-стишия с последовательностью 5-, 7-, 5-, 7- и 7-сложных строк («Ямато-моногатари», X в., пер. Л. Ермаковой):

Неведом людям
В глуби моего сердца
Горящий огонь:
Дым от него не встает,
А лишь слегка курится.

Разницу между короткими (например,

6- и 7-сложными) строками привычный слух улавливает непосредственно, без счета. Разницу между длинными (например, 10- и 11-сложными) так уловить уже нельзя; поэтому в таких стихах появляется *цезура* (с латинского разрез) — обязательный словораздел, членящий стих на короткие, легко ощутимые полустишия. Вот образец 13-сложного стиха с цезурой после 7 слога — стихотворение Ф. Прокоповича (начало XVIII в.) о труд-

О ШКОЛЬНОМ СОЧИНЕНИИ НА ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕМЫ

Сочинение — один из основных видов письменных работ в школе по литературе и русскому языку. Сочинения на литературные темы ребята могут писать и в 5—7 классах, но к 9 классу, когда сочинение становится главной формой самостоятельной письменной работы, требования к нему усложняются. Однако общие принципы оценки сочинения, подхода к теме остаются неизменными.

Темы по характеру различны: это и характеристики отдельно взятых действующих лиц произведения, и сравнительные характеристики, и анализ проблем, поставленных писателем, и рассуждения на литературном материале, посвященные общественно важной теме.

Приступая к сочинению, надо тщательно продумать формулировку его темы, обращая внимание на каждое слово. Формулировка темы отчасти похожа на теорему. Вы должны «доказать» ее, пользуясь предложенными вам литературными текстами. Например, тема сочинения — «Вослед Радищеву восславил я свободу...» (А. С. Пушкин). Вы знаете, что это строка из черновика стихотворения «Я памятник себе воздвиг...», которую в беловом тексте поэт исправил так: «Что в мой жестокий век восславил я свободу». Об этом, разумеется, надо написать, а затем задача автора сочинения — показать преемственность между Пушкиным и Радищевым, сходство и различие их политических взглядов, а потом нужно раскрыть слова «восславил я свободу», т. е. показать на материале пушкинских стихов, как политическое свободомыслие по-разному, но постоянно оставалось важнейшей нотой пушкинской поэзии.

Тема «Трудное счастье матери» (по роману А. М. Горького «Мать») тоже не так проста, как может показаться. Характеристика Пелагеи Ниловны Власовой не должна стать содержанием сочинения: в этом случае тема будет считаться нераскрытой и сочинение не будет признано удовлетворительным. Раскрывать же следует именно тему, т. е. написать о том, как вы понимаете счастье вообще и счастье матери, почему Пелагея Ниловна была счастливой, хотя с сыном ее происходили беды. Все три слова формулировки темы сочинения должны быть раскрыты, т. е. подтверждены рассуждениями автора и его ссылками на текст произведения.

Поняв, как именно надо доказать утверждение, заданное темой, вы начинаете подбирать материал для своего сочинения — факты из разбираемого художественного произведения, мнения общественных деятелей и литературных критиков, стихи, необходимые для иллюстрации, подтверждения вашей мысли или для ее развития. Злоупотреблять цитатами или пересказом цитат нельзя: сочинение — это ваше рассуждение, а не монтаж чужих текстов.

Затем нужно составить план сочинения. Это важный этап продумывания работы в целом. Вырабатывая план, вы организуете свой текст, порядок, последовательность изложения. План может изменяться в процессе работы, но важно, чтобы первоначальные вехи были намечены, чтобы не было повторов, возвращения к одному и тому же. Не забудьте позаботиться о соразмерности сочинения. Вступительная часть не должна быть затянутой или далекой от темы. Вступления могут быть самыми разнообразными по содержанию: это и общие положения о предмете сочинения, о писателе, о его произведениях или эпохе; это могут быть и суждения критиков. Но в любом случае начало должно естественно, органично приводить к основной части, раскрывающей тему.

Заключение не должно повторять сказанного в работе ранее. Обыкновенно заключение показывает историко-литературные или общественные последствия проанализированного в основной части явления. Это — если обратиться к нашему примеру — краткая характеристика влияния вольнолюбивой лирики Пушкина на русскую поэзию или значение политических стихов поэта для развития освободительного движения в России. Конечно, темы заключений могут быть самыми различными по содержанию, но общий тип, не повторяющий главную часть, а развивающий ее, — это тема значения разобранного вами литературного факта, значения для истории, для литературы, для ваших современников, для вас лично.

ностях составления «лексиков», т. е. словарей:

> Если в мучительские / осужден кто руки,
> Ждет бедная голова / печали и муки.
> Не вели томить его / делом кузниц трудных,
> Ни посылать в тяжкие / работы мест рудных.
> Пусть лексикú делает — / то одно довлеет,
> Всех мук роды сей один / труд в себе имеет.

Силлабо-тоническое стихосложение развилось из силлабического. Даже с помощью цезуры слуху было нелегко ориентироваться в однообразной последовательности слогов. Явилась потребность выделить ударением некоторые слоги как опору для голоса и слуха — сперва перед концом стиха (так, уже в примере из Ф. Прокоповича все предпоследние слоги строк — ударные), а потом и внутри стиха через одинаковые промежутки. Выделенные слоги называются «сильными местами» стиха, промежуточные между ними — «слабыми местами». Сильные места в силлабо-тоническом стихе — преимущественно ударны, слабые — преимущественно безударны.

Чередование сильных и слабых мест называется метром (по-греч. «мера»); повторяющееся сочетание сильного и слабого места — стопой. Основных метров в силлаботонике пять: если сильные места чередуются через 1 слог (двусложные стопы) — *ямб* и *хорей,* если через 2 слога (трехсложные стопы) — дактиль, амфибрахий и анапест. Общее и главное для всех метров — ощущение «метрического ожидания» ударности или безударности каждого очередного слога.

Сильные места могут выделяться не только ударностью. Они могут выделяться высотой звука («силлабо-мелодическое» стихосложение китайской классической поэзии) или долготой звука («силлабо-метрическое» стихосложение ранней греческой поэзии, из которого потом выросло «чисто-метрическое», или «квантитативное», стихосложение классической греческой поэзии (см. *Гекзаметр и пентаметр*). Но в русском языке ни высота, ни долгота звука не смыслоразличительны (сказать «роза» или «роза-а-а» — по-русски смысл слова не изменится, а по-латински изменится), поэтому в русской поэзии такие системы стихосложения невозможны.

В русской народной поэзии господствовало тоническое стихосложение — в виде стиха напевного (былины, духовные стихи) или говорного (скоморошьи прибаутки, свадебные приговоры). Когда в XVII в. стала складываться книжная поэзия, в ней утвердилось силлабическое стихосложение (по образцу польского стиха). Когда в XVIII в. новая культурная эпоха потребовала новых выразительных средств, на смену ему пришло силлабо-тоническое стихосложение (по образцу немецкого стиха): оно господствовало безраздельно до конца XIX в. и дало высокие образцы русской поэтической классики. С начала XX в. наряду с ним вновь осваивается тоническое стихосложение — как в чистом виде (акцентный стих), так и формах, промежуточных между силлаботоникой и чистой тоникой (см. *Дольник*). Так они сосуществуют и теперь.

3. Чем отличается стих одного стихотворения от стиха другого? Во-первых, строением строки — метром: мы различаем ямб, хорей и т. д. Во-вторых, длиной строки — размером: мы различаем 3-стопный ямб, 4-стопный ямб и т. д. В-третьих, наличием или отсутствием цезуры: в 5-стопном ямбе «Бориса Годунова» все стихи имеют цезуру после 2-й стопы («Еще одно, / последнее сказанье...»), а в «Маленьких трагедиях» их лишь немногим больше половины. В-четвертых, окончаниями строк — мужскими (на ударный слог), женскими (на 1 безударный), дактилическими (на 2 безударных), гипердактилическими (на 3 и более безударных); сравните: «Смотрит чертой огневой», «Смотрит чертой огневою» (стих А. А. Блока), «Смотрит чертой огневеющей», «Смотрит чертой огневеющею». При счете стоп недостающие или лишние безударные слоги окончания не учитываются: размер этих 4 строк один и тот же — 3-стопный дактиль. Иногда такие неучитываемые слоговые наращения или усечения появляются не только в конце стиха, но и в конце полустишия, перед цезурой: стихи молодого В. В. Маяковского «Ищи́те жи́рных / в дома́х-скорлупах...» — это 4-стопный ямб, только с цезурой и с наращенным слогом перед ней.

Но этого мало. В-пятых, даже при одинаковом метре и размере стихи могут иметь разный ритм ударений. Если в строке 4-стопного ямба на всех сильных (преимущественно — ударных) местах стоят ударения, то стих звучит с наибольшей четкостью: «Пора́, пора́! рога́ трубя́т!» Но «преимущественно-ударный» не значит «обязательно-ударный» — ударения на сильных местах могут и пропускаться: на 1-й стопе («Наедине́ с свое́й душо́й»), на 2-й («У на́с немудрено́ блесну́ть»), на 3-й («Дворцы́, сады́, монастыри́»), на 1-й и 3-й («Удивлена́, поражена́»), на 2-й и 3-й («Москвы́ коленопреклоне́нной») — всего, стало быть, 6 ритмических вариаций, не считая еще двух малоупотребительных. Разные поэты в разные эпохи предпочитали употреблять то одни, то другие вариации. М. В. Ломоносов и поэты XVIII в. любили пропускать ударения внутри стиха, на 2-й стопе:

«Но кро́ткая Екатери́на,
Отра́да по Петре́ еди́на,»

а А. С. Пушкин и поэты XIX в. охотно пропускали ударения в зачине стиха, на 1-й стопе:

«И выража́лася с трудо́м
На языке́ своéм родно́м,»

А кроме схемных ударений в стихе бывают и сверхсхемные, приходящиеся на слабые места: «Шве́д, ру́сский — ко́лет, ру́бит, ре́жет. Бо́й бараба́нный, кли́ки, скре́жет,..» — если их много, стих опять-таки звучит по-новому.

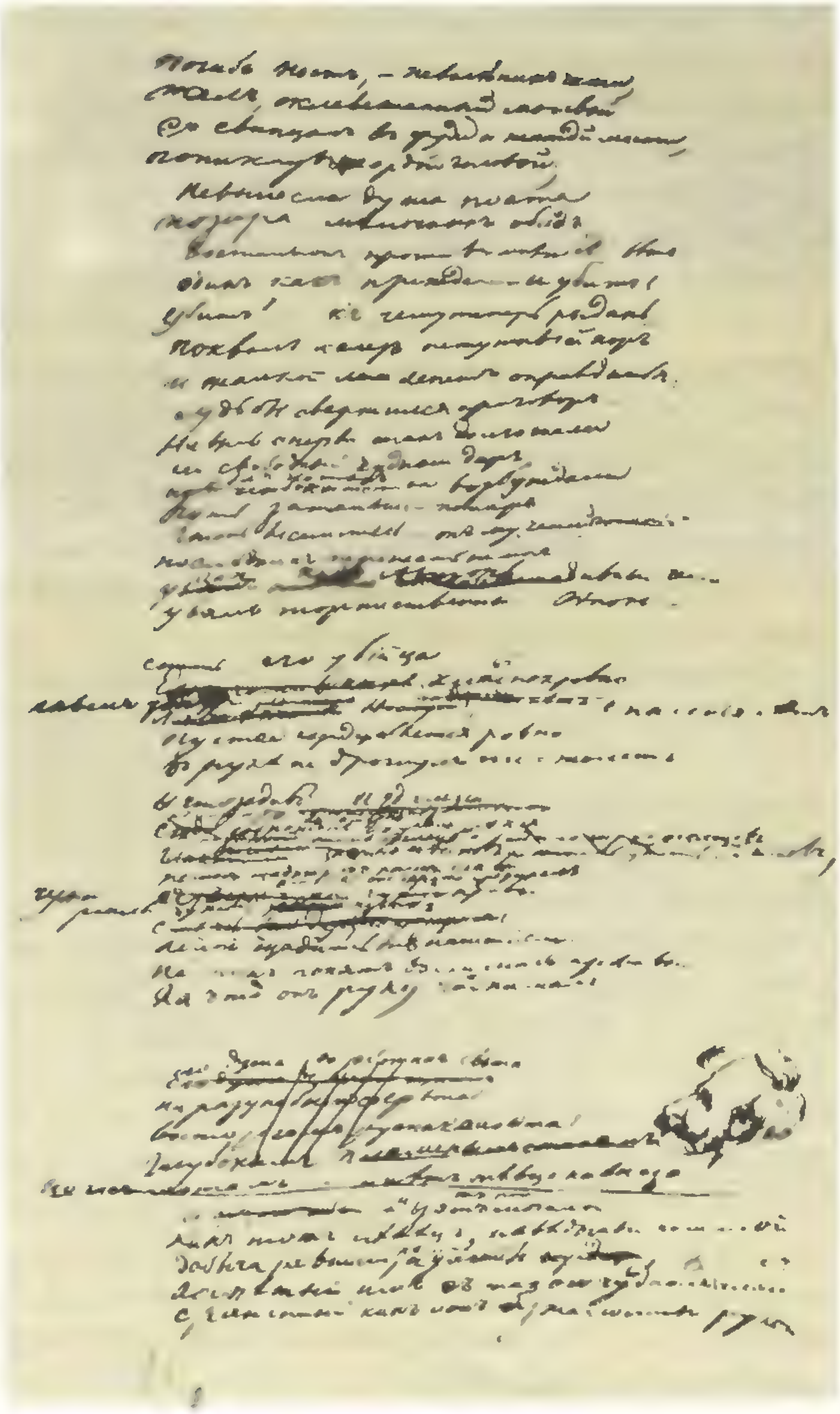
В-шестых, не надо забывать, что ритм стиха существует только во взаимодействии с ритмом фразы, с ее синтаксисом; сравните в «Медном всаднике» приведенное выше описание разлива Невы (стих и синтаксис не совпадают) и описание Всадника, победителя стихии, — «Ужасен он в окрестной мгле...» (стих и синтаксис совпадают) — и вы почувствуете, что разница именно в этом. И в-седьмых, стих существует только во взаимодействии с соседними стихами: поэтому стихотворение, где стихи объединены в однородные группы, будет восприниматься иначе, чем стихотворение без такой организации (см. *Строфика*).

СТИХОТВОРЕНИЕ

Стихотворение — написанное стихами литературное произведение сравнительно небольшого размера. В этом самом широком смысле стихотворениями именуются поэтические произведения разных типов и жанров: *ода, элегия, баллада, сонет* и т. д.

Однако в XIX—XX вв. в понятие стихотворения начинает вкладываться более определенное содержание. Стих в этот период все отчетливее начинает осознаваться как необходимая форма лирики, которая позволяет воплотить в слове внутреннюю жизнь души в ее изменчивых и многосторонних проявлениях.

Автограф стихотворения М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта».



Отпечаток глубинной связи с лиризмом лежит на стиховых формах с момента их зарождения. Это видно даже в самом общем принципе ритмической организации стиха: необычном разделении речи на отдельные отрезки, которые приравниваются друг к другу. Представьте себе, что к вам приходит знакомый и сообщает: «Я сейчас был в кино». Вы, наверное, спросите его о том, какой фильм он смотрел. Но если тот же знакомый скажет то же самое «в стиховой форме», расчленив фразу, интонационно выделив отдельные слова и приравняв их друг к другу: «Я | сейчас | был | в кино», ваш вопрос, скорее всего, будет иным: «Что с тобой?» или «Что случилось?» И при всей примитивности пример этот показателен: необычное на фоне сложившихся языковых норм членение речи переносит центр тяжести с того, о чем говорится, на говорящего. Прочитав фразу «Пошел дождь», мы понимаем, о чем в ней говорится, но не улавливаем конкретного смысла высказывания, который может быть очень разным в зависимости, например, от того, что послужило его мотивировкой: бурная радость садовода или не менее бурное недовольство собирающегося в дорогу путника. А читая стихи, мы как бы слышим говорящего, его живое слово, голос, интонацию, а в ней живую конкретность и мысли, и чувства. «Стихотворная форма удобнее для чистого лиризма» (Н. Г. Чернышевский) именно потому, что способна как бы «записать» эту интонационную конкретность в тексте поэтического произведения.

Пределы каждого стихотворения ограничены сферой определенного переживания. «Отдельное произведение, — писал В. Г. Белинский о лирике, — не может обнять целости жизни, ибо субъект не может в один и тот же момент быть всем. Отдельный человек в различные моменты полон различным содержанием. Хотя и вся полнота духа доступна ему, но не вдруг, а в отдельности, в бесчисленном множестве различных моментов». Но вместе с тем и в отдельном лирическом моменте так или иначе воссоздается чувство «целости жизни». Автор стихотворения стремится сосредоточить жизнь в едином мгновении, в предельной конкретности которого художественным усилием открывается состояние мира. Такое сосредоточение мира в лирическом миге и становится самым общим формообразующим принципом стихотворения.

Вспомним, например, классический образец русской лирики: «Я помню чудное мгновенье...» А. С. Пушкина. Как много это лирическое мгновенье в себя вмещает: не только воспевание счастливого мига, но и воспоминание о нем, и его, казалось бы, полную утрату, и воскрешение, когда «... И для него воскресли вновь /И божество, и вдохновенье/, И жизнь, и слезы, и любовь». Подумаем, каков смысл финального перечисления: разве слезы не жизнь или любовь не жизнь? В том-то и дело, что перечисляются здесь не пять «частей», а пять синонимических выражений той полноты чудного мгновенья человеческой жизни, которая представляет собою не только преходящий миг, но и нетленный мир высоких духовных ценностей.

Чувствовать живую связь стиховой формы и лирического содержания очень важно для того, чтобы правильно читать поэтические произведения. Если, например, исходить только из тех событий, о которых рассказано в стихотворении Пушкина «Анчар», то может показаться, что все в этом произведении мрачно и безнадежно. Человечность разрушена и заменена трагической противопоставленностью рабов и владык, зло торжествует, а смерть и разрушение распространяются и «к соседям в чуждые пределы». Но подумаем: а кто рассказал все это — владыка или раб? Ведь слышим-то мы истинно человеческий голос; обнажающее бесчеловечность поэтическое слово воплощает достоинство и силу духа свободного человека. Его переживание, обличающее зло, и воссоздается в этом лирическом стихотворении.

Диалектика лирического мига и целостного мира создает то содержательное противоречие, которое так или иначе разрешается в структуре стихотворения и становится одним из источников развития малой лирической формы в истории поэзии.

СТРОФИКА

В поэзии каждый стих существует не изолированно от других. В зависимости от характера связи между стихами стихотворения делятся на строфические и нестрофические. В нестрофических порядок рифмующихся между собой стихов (или стихов с незарифмованными окончаниями) непредсказуем. Стихи же строфические обладают предсказуемостью. Прочитав небольшой отрывок, мы заранее можем сказать, как будут расположены рифмы в последующих отрывках. Такие отрезки стиховой речи, объединенные закономерным чередованием рифм (или окончаний незарифмованных между собой стихов), и будут называться строфами. Для упрощения разговора о строфах рифмующиеся между собой стихи обозначают одинаковыми буквами, причем буквами строчными — стихи с мужскими рифмами (см. ***Рифма***), прописными — с женскими. В такой записи начало «Медного всадника» А. С. Пушкина будет выглядеть так: ааБаБ.

В некоторых национальных системах стиха количество строфических форм может быть чрезвычайно велико. Так, в поэзии трубадуров (провансальские поэты-певцы XI—XIII вв.) исследователи насчитывают до 500 строфических форм.

Для русского стиха не характерно обилие сложных строф, где надо подбирать по многу слов на одну рифму; эта задача трудна, и поэтому стихотворение создает впечатление искусственности. В русской поэзии господствуют строфы простые.

Из них самая элементарная — двустишие, где строки рифмуются между собой. Особая разновидность двустиший — так называемый александрийский стих: шестистопный *ямб,* попарно зарифмованный, причем мужские и женские рифмы чередуются.

Самая распространенная в русском стихе строфа — четверостишие. Нетрудно подсчитать, что в нем могут рифмоваться все стихи между собой; могут быть зарифмованы три стиха, а один оставлен нерифмованным (холостым); таких четверостиший может быть 4 типа; чаще всего используется строфа, где присутствуют две пары рифмующихся строк (всего три типа: с рифмой парной — ААбб, перекрестной — АбАб и кольцевой — АббА); наконец — строфа, в которой две строки рифмуются, а две оставлены холостыми; и уж самое последнее — четверостишие *белого стиха* (к примеру: «Я пришла к поэту в гости. / Ровно полдень. Воскресенье. / Тихо в комнате просторной, / А за окнами мороз» (А. А. Ахматова).

Самая нейтральная, общеупотребительная форма здесь, конечно же, строфа с перекрестной рифмовкой. Не случайно поэтому, что те поэты, которые склонны к экспериментам в стихе (самый яркий пример — В. В. Маяковский), почти не пользуются необычной строфикой, ограничиваясь этими четверостишиями-«кирпичиками». Внимание читателя не рассеивается еще и на строфику, оно все приковано к другим сторонам стиха.

Перечислить все возможные варианты строф вряд ли возможно. Важно отметить лишь те из них, которые активно используются в поэзии, а таких сравнительно немного. Так, среди пятистиший популярнее всего те, которые представляют собой как бы расширенное четверостишие с перекрестной рифмовкой: АбААб. Шестистишия чаще всего или распадаются на две части — 4+2 (к примеру, АбАбВВ), или же, наоборот, стремятся к единству (ааБввБ или АБвАБв). Из семистиший запоминается строфа лермонтовского «Бородина» (ААбВВВб).

Из восьмистиший следует отметить октаву — форму, заимствованную из итальянского стиха при посредстве английских и немецких образцов. Итальянская поэзия создала октаву героическую, ею были написаны многие поэмы (самая знаменитая — «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо). От немецких романтиков шла традиция октавы в лирике и лирической поэме; от Дж. Г. Байрона — традиция иронического эпоса. При подобии рифменной организации эти строфы отличались друг от друга интонационно: октава «Домика в Коломне» А. С. Пушкина совсем не похожа на лирические октавы В. А. Жуковского. Но схема строфы всюду одинакова: она писалась пяти- или шестистопным ямбом (пятистопный ямб в «Домике в Коломне», шестистопный — в «Осени» Пушкина) со схемой расположения рифм аБаБаБвв:

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем!
Тут каждый слог замечен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе героем,
А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан иль сам Наполеон.

(А. С. Пушкин)

ШКОЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

Инициативу по созданию школьной литературной газеты должны взять на себя старшеклассники. Ведь для них такая газета — способ заинтересовать всех ребят проблемами любимых книг, спорами об их героях, пробудить желание высказать свои мысли.

Лучше, если литературная газета в школе выходит регулярно. Такая работа требует четкого, заранее составленного графика и тематического плана. Тут возможны разные варианты. Сентябрьский выпуск, например, может быть посвящен родной природе в литературе и изобразительном искусстве, ноябрьский — теме Октябрьской революции и гражданской войны, майский — произведениям о Великой Отечественной войне.

В газете должны быть постоянные рубрики, например: «Наш дискуссионный клуб», «Ответы на вопросы читателей», «Наше творчество (поэзия, проза, критика)», сообщения о литературных новинках, о событиях художественной жизни.

В газете помещаются лучшие конкурсные сочинения или сообщения и доклады учеников, сделанные на уроках или в литературных кружках. Постоянный критический отдел публикует рецензии учащихся на прочитанные книги, разбор помещенных в предыдущих номерах произведений самих ребят.

Газета объявляет конкурсы на различные темы, например на лучшую рецензию о кинофильме, конкурс стихов, посвященных общественно-политической, литературной или другой теме. Можно помещать вопросы литературной викторины, а затем ответы на эти вопросы и имена победителей.

Большим успехом у читателей пользуется раздел сатиры и юмора, где помещаются пародии, дружеские шаржи, юмористические миниатюры.

Раздел «Изучаем наш край» иллюстрируется фотографиями, сделанными фотокорреспондентами класса, или репродукциями картин, подходящих по теме. Хорошо включить в газету и результаты поисковой работы «По местам боевой славы».

Работа редколлегии должна быть тесно связана с жизнью всех классов, корреспонденты в которых имеют постоянные поручения. Каждый выпуск газеты хорошо обсуждать на классных часах; наиболее интересные суждения и оценки могут стать материалом следующего выпуска газеты.

В конце учебного года все номера газеты могут служить материалом для интересной итоговой выставки.

Из десятистиший нужно назвать одическую строфу, которой, по французской традиции, писалось большинство од XVIII в.: АбАбВВгДДг.

Наконец, следует отметить 14-строчную онегинскую строфу, созданную Пушкиным специально для его романа в стихах и с этого времени вошедшую в поэтический обиход («Тамбовская казначейша» М. Ю. Лермонтова, «Липки» Н. М. Языкова, «Младенчество» Вяч. Ив. Иванова). Она построена по схеме АбАбВВггДееДжж. В сочетании с разными типами синтаксической организации отдельных частей строфы она давала поэту возможность добиться большого богатства и разнообразия интонации.

Свою точно заданную строфическую организацию имеют так называемые строгие формы. Наиболее известная из них — *сонет,* но есть и менее популярные: триолет, рондо, рондель, старофранцузская баллада, секстины, вилланель, глосса и др. Из восточной поэзии заимствовались арабские газеллы (газели), японские танки и хокку, малайский пантум и др. Одни из этих строгих форм были более популярны (так, целые книги триолетов выпустили Ф. К. Сологуб и И. С. Рукавишников, книгу танок — С. Вермель), другие — менее, но почти всегда они выглядели экзотическими и, вероятно, поэтому не привились по-настоящему (кроме сонета). Существуют в поэзии и так называемые «цепные строфы», когда поэт как бы тянет непрерывную цепь стихов. Самые известные из таких строф — терцины, пришедшие к нам из итальянской поэзии: АбА бВб ВгВ и т. д. Пишутся терцины пятистопным ямбом («В начале жизни школу помню я...» А. С. Пушкина).

Следует также отметить неравномерные строфы, в которых могли добавляться или «урезаться» строки. Такими строфами написана «Поэма без героя» А. А. Ахматовой, где в основной схеме строфы ААбВВб легко умножаются строки с женскими рифмами.

Строфика открывает перед поэтом большие возможности интонационного и синтаксического построения стиха, позволяет ему вписывать свои произведения в определенную традицию поэзии или отталкиваться от нее.

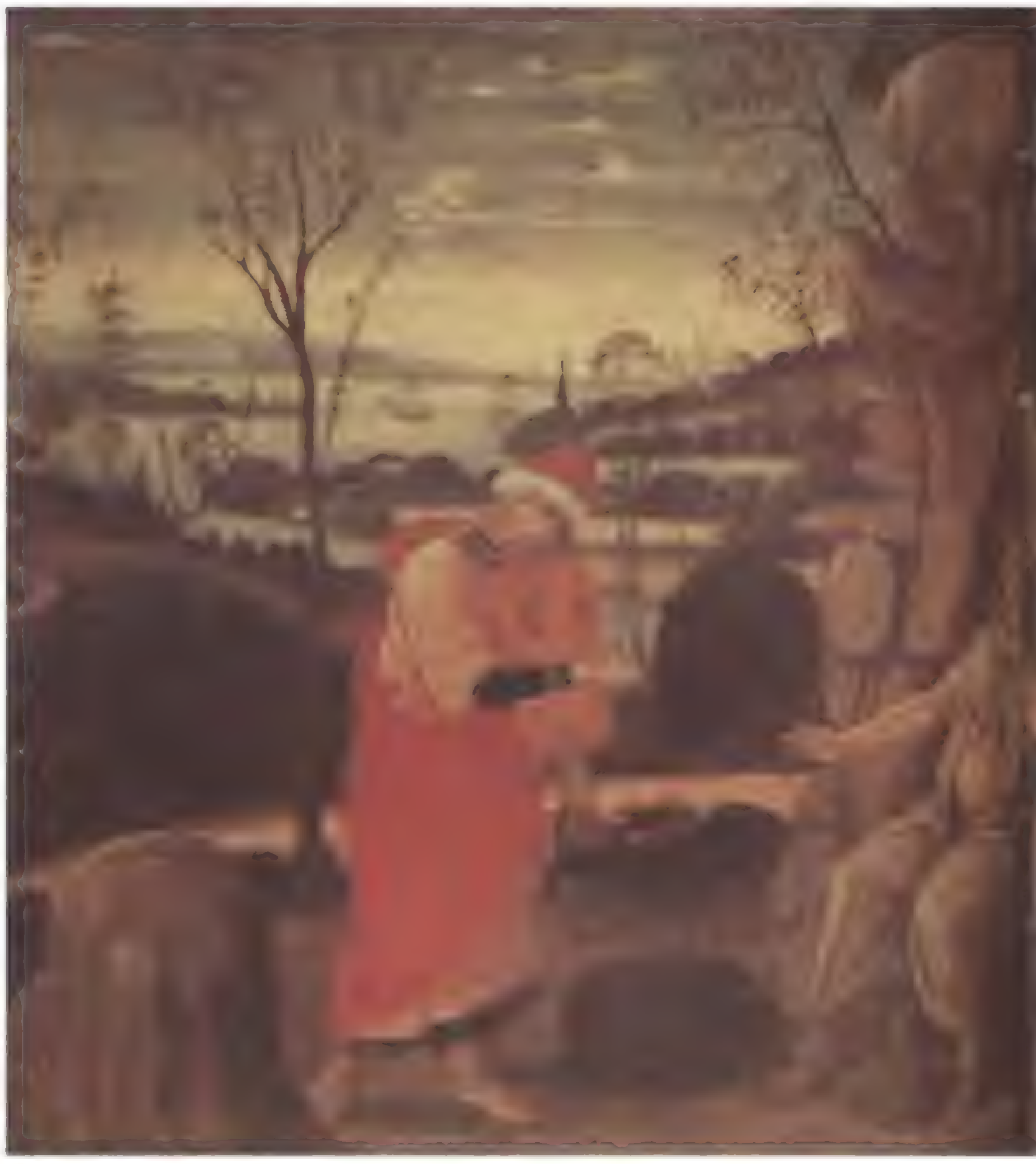
СЮЖЕТ И ФАБУЛА

Оба эти термина обозначают совокупность событий художественного произведения. Некоторые пользуются понятиями «сюжет» и «фабула» как синонимами, а иные литераторы и читатели обходятся только одним термином — «сюжет». Однако правильнее говорить о сюжете и фабуле как разных сторонах одного и того же явления. Это поможет нам воспринять в произведениях не только внешнюю сторону событий, но и их глубокий смысл.

Фабула — это то, что поддается пересказу. Когда телевизионный диктор кратко излагает нам события предыдущих серий фильма, он пересказывает именно фабулу, о сюжете же мы получим представление, только увидев эти серии на экране. Фабула оперного спектакля содержится в его либретто, помещаемом в театральной программке. Новеллисты эпохи Возрождения (например, Дж. Боккаччо в «Декамероне») помещали перед каждой новеллой развернутый заголовок с пересказом фабулы. Изначальный смысл слова «фабула» — «басня», «сказка», «история», «предание». Читая произведение в первый раз, мы с особенной остротой воспринимаем его общую фабульную схему, служащую нам своеобразным путеводителем в художественном мире рассказа, повести, романа или драмы.

Когда же мы перечитываем произведение, обдумываем его смысл, осваиваем все богатство событий и отношений, в нашем сознании выстраивается представление о сюжете. «Сюжет» означает «предмет», т. е. то, для чего написано произведение. Сюжет — это цель

На картине итальянского художника Якопо дель Селлайо «Орфей и Эвридика» изображено не одно событие, а целый сюжет, развернутый во времени.



автора, а фабула — средство достижения этой цели.

Необходимость противопоставления сюжета и фабулы возникает по разным причинам. Бывает так, что автор рассказывает о событиях не в той последовательности, в которой они происходят. В таких случаях, как предлагал разграничивать советский литературовед Б. В. Томашевский, «фабула — это то, «что было на самом деле», сюжет — то, как узнал об этом читатель». Хрестоматийный пример такого несовпадения фабулы и сюжета — роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Если мы расставим его главы в фабульной последовательности, то она будет такой: «Тамань», «Княжна Мери», «Бэла», «Фаталист», «Максим Максимыч». Однако Лермонтов, как мы знаем, выстроил сюжет романа в иной последовательности — чтобы дать читателю возможность разобраться во внутренних причинах поведения главного героя.

Иногда писатель имеет дело с готовой фабулой, а сюжет представляет собой художественную обработку фабульного материала. Во-первых, это относится к произведениям, основанным на действительных фактах. Так, доподлинная история дворянина Островского, рассказанная А. С. Пушкину его другом П. В. Нащокиным, явилась фабулой, на основе которой строился сюжет повести «Дубровский». Во-вторых, нередки случаи, когда фабула, созданная одним писателем, вырастает в качественно новый сюжет под пером другого писателя. Так, гоголевскому «Ревизору» предшествовал ряд произведений со сходной интригой (например, комедия Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе»). Но именно у Н. В. Гоголя анекдотическая история о мелком чиновнике, принятом за «важного человека», приобрела глубоко социальную сюжетную трактовку. В подобных случаях художественный смысл произведения раскрывается не столько в самой фабуле, сколько в способе ее творческого преобразования, углубления писателем.

Сюжет может строиться из нескольких фабульных линий, как сложное их взаимодействие. Так, смысл сюжета «Анны Карениной» Л. Н. Толстого по-настоящему будет понят нами, если мы сосредоточим свое внимание не только на судьбе Анны (хотя это и главная фабульная нить), но и на истории Левина, если мы поймем логику переплетения двух линий.

Сюжет произведения включает в себя не только те события, которые непосредственно в нем разворачиваются, но и события духовной жизни автора, его размышления по ходу повествования. Так, лирические отступления в «Евгении Онегине» и «Мертвых душах» — это отступления именно от фабулы, а не от сюжета. Сюжет пушкинского романа в стихах — это не только судьбы Онегина, Татьяны, Ленского и Ольги, это еще и воспоминания о 1812 г., раздумья о любви, дружбе, жизни и смерти, споры о путях российской словесности, о литературном языке. Сюжет гоголевской поэмы — это помимо основной фабулы (чичиковской аферы с мертвыми ду-

Слева:
Иллюстрация Л. Непомнящего к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» («Тамань»).
Справа:
Иллюстрация Н. Усачева к роману Ю. В. Трифонова «Утоление жажды».

шами) и горестная судьба писателя-сатирика (отступление в начале седьмой главы первого тома), и судьбы беглых крестьян Плюшкина, и спор об истинном и ложном патриотизме, и стремительный бег птицы-тройки.

Если фабулу мы можем приблизительно пересказать своими словами, то сюжет постигается нами только через авторское слово. Одно и то же фабульное событие может приобрести совершенно разные сюжетные смыслы в зависимости от того, как, какими словами оно будет рассказано. Сюжет прочно связан со *стилем* произведения, с общими законами построения художественного мира.

К разграничению сюжета и фабулы тяготели не только теоретики, но и практики литературы. А. П. Чехов, например, писал своему брату: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать». Он имел здесь в виду, что важна не внешняя выразительность события, а его новое художественное освещение. Отсюда вовсе не следует, что фабула — элемент незначащий. Без изобретения новых фабул литература не могла бы развиваться, а сам Чехов, конечно же, создал великое множество совершенно оригинальных фабул. Речь здесь шла о другом: Чехов стремился на материале несложного события выстроить глубокий сюжет, утонченную систему отношений между персонажами. Это не сразу было понято читателями и критиками, которые видели в рассказах Чехова только фабульную схему, не понимая при этом сюжета, предмета авторского изображения. Вот рассказ «Дочь Альбиона». Фабула его такова: помещик Грябов удит рыбу, а неподалеку сидит с удочкой гувернантка его детей англичанка мисс Тфайс. Удочка Грябова зацепляется за камень, он лезет за ней в воду, раздеваясь прямо при англичанке, которую не может попросить отвернуться, так как она не знает русского языка, а Грябов — английского. Мисс Тфайс при этом сохраняет хладнокровную невозмутимость. Критики, обладавшие сугубо фабульным зрением, увидели в этом произведении «скабрезность», называли его «пошлым». Были, к счастью, и читатели, способные проникнуть в глубину чеховского сюжета. Например, М. Горький, который писал: «Почтеннейшая публика, читая «Дочь Альбиона», смеется и едва ли видит в этом рассказе гнуснейшее издевательство сытого барина над человеком одиноким, всему и всем чужим».

Научившись различать фабулу и сюжет, мы как бы вырабатываем стереоскопическое зрение, получаем возможность не просто следить за событиями художественного произведения, но и понимать их смысл, глубоко переживать их, проникаясь авторской мыслью и авторским настроением.

Т

ТЕКСТОЛОГИЯ

Текстология (от лат. textus — ткань, сплетение и греч. lógos — наука) — наука о тексте произведений литературы. Главная ее задача — критическая проверка и установление подлинного текста, без чего невозможно его дальнейшее исследование, толкование, публикация и т. п. Эта задача осуществляется посредством восстановления истории текста, сопоставления различных его источников (рукописей, корректур, авторизованных изданий).

Античные и средневековые тексты, сохранившиеся плохо или дошедшие до нас в более поздних списках, труднее поддаются восстановлению, требуют тонко разработанного критического метода с применением гипотез и исправлений, вносимых по догадке текстолога, не опирающихся на бесспорные текстовые документы. Установленный таким образом текст во многих случаях остается предположительным (гипотетическим). Текстолог отыскивает первоначальный текст (архетип), но проявляет интерес и ко всем более поздним изменениям текста, в которых отразились общественно-исторические условия его бытования.

Особых приемов требует текстология произведений фольклора, где понятие «текст» оказывается сложным и зыбким: произведения народного творчества обычно исполняются импровизационно, в результате чего возникают разные и притом равноправные редакции (варианты) текста.

В литературах нового времени развилось авторское начало и возникло понятие литературной собственности, возможность размножать произведение и закреплять его текст средствами полиграфии. Наибольший интерес в этом случае представляет история создания текста автором, а не последующие его перемены в процессе бытования.

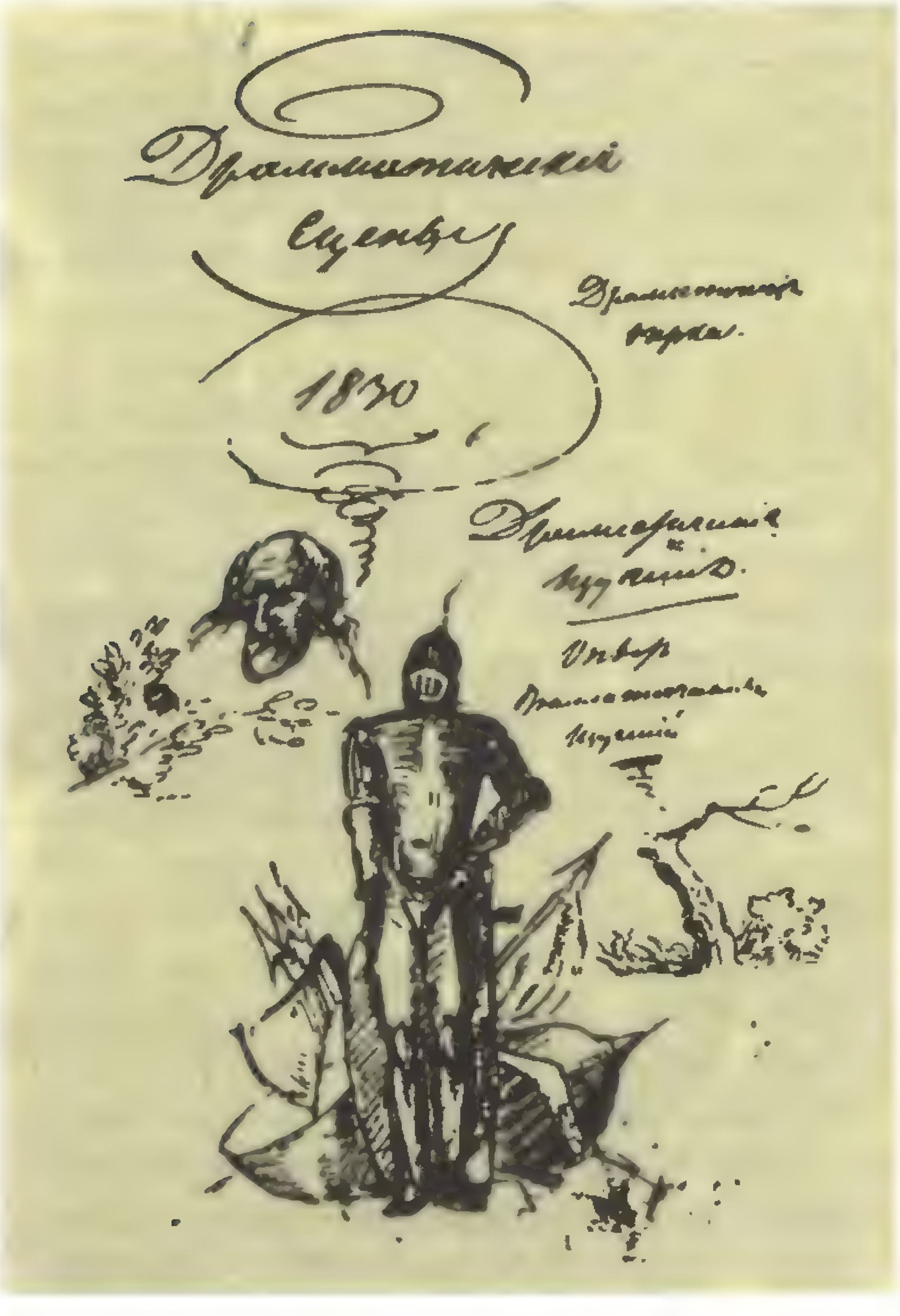
В случае, если текст переводный, своей историей обладает не только текст перевода, но и оригинальное иноязычное сочинение.

Текстология как наука посредством углубления в историю текста решает свои главные задачи: установление (исторически осмысленное и критическое прочтение) текста, изучение его источников, выяснение их происхождения и соподчиненности. Это, в свою очередь, помогает понять историческую причину и логику имевших место переработок, изменений текста и отделить осмысленные перемены от случайных искажений.

Кроме указанных прямых источников текста к изучению его истории широко привлекаются переписка современников, дневники, мемуары и другие исторические свидетельства творческой работы писателя.

Текстология включает в себя научное издание литературных произведений — это важнейшее прикладное применение текстологии. При издании собрания сочинений возникают проблемы: выбор редакции, отбор издаваемых произведений, состав справочного аппарата (сопроводительные статьи, комментарии, указатели). Решение этих вопросов зависит от типа издания, определяемого его назначением. Различают издания научные и популярные. Высший тип научного издания — академическое. Популярные издания перепечатывают научно установленные тексты, изменяя при необходимости состав и расположение, приближая орфографию к современным нормам, упрощая справочный аппарат и приспособляя его к запросам и нуждам массового читателя.

Титульный лист рукописи А. С. Пушкина «Драматические сцены» (1830).



Тексты новой литературы публикуются обычно на основе последней авторской редакции. Но от этого правила допустимы отступления: текст может быть напечатан в более ранней редакции, если она точнее отражает историческую эпоху и требуется представить произведение в том виде, в каком оно воспринималось современниками, вызвало ту или иную реакцию и т. п. То же касается правила соблюдения «воли автора». Под этим термином в текстологии имеется в виду творческое волеизъявление писателя, установление которого составляет задачу текстолога.

ТЕМА И ПРОБЛЕМА

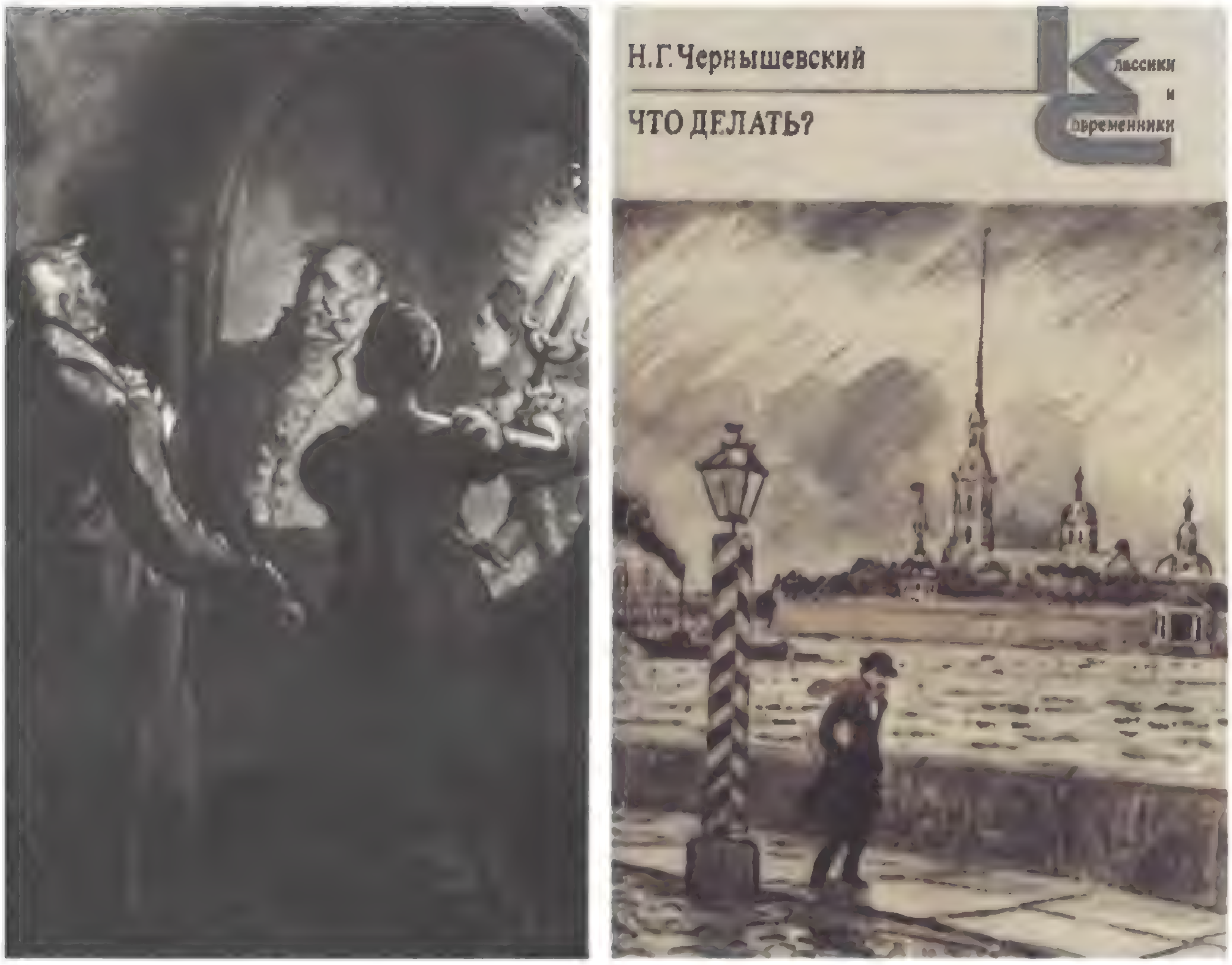
Темой художественного произведения называется круг событий, явлений, предметов действительности (а также человеческого сознания и культуры), который отразился в произведении и стал основой авторского повествования, средством конкретной реализации определенного идейно-эстетического замысла писателя. В каждом большом, значительном художественном произведении выделяется, как правило, не одна какая-нибудь, пусть и главнейшая, тема, а система взаимосвязанных тем — тематика.

Понимание литературного произведения становится более ясным, если его содержание представить как ряд острых жизненных противоречий (проблем), стоящих перед художником и его персонажами и настоятельно требующих своего разрешения в сюжетном действии.

Так, проблема Раскольникова в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: «Имею право (на пролитие крови) или не имею?», или, иначе: «Наполеон я или тварь дрожащая?» — поворачивается разными гранями в различных фабульных ситуациях, в отношениях героя с другими персонажами романа. Она множится, укрупняется с развитием всего сюжета произведения, отражаясь в характерах и судьбах других действующих лиц. Почти каждый из них преступает какую-то черту нравственно дозволенного и совершает, таким образом, некое преступление против человечества, совести, гуманизма, убивая что-то в окружающих и в самом себе. Всеобщее «преступление» и неизбежное «наказание», объединяющее всех персонажей и все события произведения в тугой неразрешимый узел, — так может быть прочитано проблемное название романа, заключающее в себе, по мысли автора, ключевую проблему русской общественной жизни в переломные 1860-е гг.

По сравнению с тематикой, лишь называющей основные предметы художественного изображения, литературная проблематика указывает на основные противоречия действительности, пережитые, осмысленные и поставленные художником в его произведении перед читателями. Нередко наиболее острые, животрепещущие проблемы современности выносятся авторами в заглавие произведений. В одних случаях это прямой, категорически сформулированный вопрос, настраивающий читателя на поиск ответа на него в содержании произведения («Кто виноват?», «Что делать?», «Много ли человеку земли нужно?»), или косвенный вопрос («Кому на Руси жить хорошо», «Как закалялась сталь»). В других — проблема представлена в виде заглавной социально-философской антиномии («Горе от ума», «Мертвые души», «Отцы и дети», «Война и мир», «Былое и думы» и др.). В третьих — образно, подчас символически обозначена проблемная ситуация эпохи, обрисованная в произведении как стечение обстоятельств, чреватое жгучей социальной проблемой («Пир во время чумы», «Накануне», «Гроза», «Обрыв», «В овраге», «На дне», «Разгром» и т. д.), причем формулировка самой проблемы еще должна быть домыслена

Иллюстрация В. Бургункера к сказке Х. К. Андерсена «Крысолов».



Слева:
Иллюстрация М. Протасьевой к роману А. И. Герцена «Кто виноват?».
Справа:
Иллюстрация В. Минаева к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?».

читателем в процессе восприятия художественного произведения.

Проблемы литературного произведения, в принципе никогда не разрешаемые авторами до конца, рассчитаны на соучастие читателей, возбуждают интерес к путям и средствам их решения, способствуют самостоятельному поиску ответов на поставленные вопросы, уже за пределами художественного текста. Однако писатель не только побуждает своих читателей решать проблемы, поднятые в его произведении, но и предлагает собственные варианты их решения, дает прямые, подчас декларативные, публицистически открытые ответы на заданные им же вопросы. Такие авторские решения литературных проблем в своей совокупности составляют множество художественных идей произведения, образующих его идейно-эстетическую концепцию.

Если проблематика выявляет структуру и организует тематическое содержание литературного произведения в соответствии с авторским замыслом — от художественных деталей до его названия, то идеи писателя характеризуют авторское отношение к изображаемым им событиям, характерам, обстоятельствам и выражают его оценку как тематики, так и проблематики произведения, как бы подытоживая художественное повествование обобщающими суждениями мировоззренческого, философского характера. В подлинно художественном произведении проблематика вычленяется из тематики. Это правило Ф. Энгельс формулировал так: «...я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать...» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 36. С. 333).

Тема, проблема, идея являются элементарными составляющими трех различных, хотя и взаимосвязанных, уровней художественного содержания литературного произведения. Первый — предметно-тематическое наполнение произведения — составляет его строительный материал; второй — проблематика — упорядочивает этот во многом еще «сырой» материал в единую художественно-эстетическую конструкцию целого; третий — идейно-эстетическая концепция — завершает это художественно организованное единство системой авторских выводов и оценок мировоззренческого характера.

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Теория литературы — наука о законах художественного словесного творчества, о законах исторического развития литературы, о способах построения поэтических, прозаических и драматургических произведений, о природе создаваемых писателями духовно-эстетических ценностей.

Что такое литература? Вот вопрос, на который отвечает теоретико-литературная наука. Этот же вопрос постоянно возникает перед каждым серьезным, думающим читателем. А потому глубоко не правы те, кто считает научную теорию литературы сводом сухих, умозрительных положений, набором замысловатых понятий и мудреных терминов. Сколь ни были бы сложны идеи этой науки, сам предмет ее — художественная литература — всегда неизмеримо сложнее и многограннее. Теория дает ключ к пониманию литературы, сводит бесконечное множество явлений к конечному числу законов. Любая теоретическая идея оценивается прежде всего по тому, какой разъясняющей силой она обладает.

Главный вопрос, стоящий перед теорией литературы, подразделяется на множество конкретных вопросов, которые можно условно представить в виде четырех групп.

Первая группа вопросов — место и роль литературы в жизни общества; ее положение в системе культуры (в том числе в ряду видов искусства); связь мировоззрения художника с его художественным методом, диалектика объективного и субъективного, личного и общего в литературном творчестве; литература как отражение и преобразование действительности по законам искусства. Отвечая на эти вопросы, наука разъясняет, какие черты литературы определяются общими законами общественного бытия, а какие — внутренней спецификой словесного искусства.

Вторая группа вопросов — общие закономерности исторического развития литературы в целом и ее отдельных родов и видов; литературный процесс (направления, течения, их взаимодействие и борьба); новаторство и традиции; роль художественного таланта и творческой индивидуальности; закономерности восприятия литературных произведений. Решая эти вопросы, теория литературы постоянно пересекается с *историей литературы,* получая от нее конкретные данные, обобщая их и вырабатывая общие методологические принципы историко-литературного исследования. Работая рука об руку, теория и история литературы дают читателям представление о месте писателей в контексте эпохи, в движении времени.

МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ БАХТИН
(1895—1975)

Книги М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», «Вопросы литературы и эстетики», «Эстетика словесного творчества» стали значительными явлениями не только литературоведческой науки, но и современной духовной жизни. К идеям Бахтина постоянно обращаются литературоведы и критики, философы и искусствоведы при обсуждении самых серьезных вопросов, связанных с общими закономерностями развития литературы и искусства, с будущим гуманитарной культуры.

Центральная идея всей научной работы Бахтина — идея диалога как глубокого взаимопонимания людей, их прочного духовного единения. Главная задача человека — научиться понимать других, проникаться чужими мыслями и чувствами, оставаясь при этом самим собой. И искусство, в особенности искусство слова, является мощным средством такого духовного контакта.

Принцип диалога, по убеждению Бахтина, лежит в самой природе искусства. Автор, создавая своих героев, наделяет их самостоятельным сознанием, на равных ведет с ними разговор о жизни, соглашается или спорит. Особенно характерно это для романов Ф. М. Достоевского, которые Бахтин назвал полифоническими (т. е. многоголосыми): разные точки зрения, голоса героев и автора звучат здесь как равноправные, а поэтому человек и мир предстают во всей сложности и полноте.

И сила художественного слова состоит в его многозначности, смысловой гибкости, «диалогичности», как говорил Бахтин. Широкий, свободный и открытый диалог, по мысли ученого, лежит в основе романа как непрерывно развивающегося и неисчерпаемого жанра. Сопоставляя романы разных эпох, Бахтин наглядно показывал, как вступают в смысловой диалог авторы и произведения, казалось бы, непохожие и далекие друг от друга.

Бахтин обнаружил сложную диалектическую природу смеха, в котором могут сочетаться отрицание одних сторон жизни и утверждение других. Это позволило ученому по-новому трактовать творчество Ф. Рабле, приблизить его к современному читателю. Труды Бахтина учат каждого, кто к ним обратится, навыкам читательского искусства, умению вступать в диалог с литературой.

Бахтин прожил нелегкую жизнь, но книги его исполнены глубокого оптимизма. В монографии о Достоевском есть слова, точно передающие главную суть исканий ученого: «...ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди».

Третья группа вопросов связана с приемами и принципами построения художественных произведений, общими законами стиля, композиции, сходством и различием стиха и прозы, отдельных жанров. Этот раздел теории литературы называется *поэтикой.* Он вооружает исследователей, критиков и читателей приемами анализа художественного текста, навыками проникновения в его глубину.

Четвертая группа вопросов — литература как эстетическая ценность; живое и мертвое в литературе; объективные критерии оценки литературных произведений и тенденций литературного процесса. Эта сфера теории литературы тесно смыкается с эстетикой как общей теорией искусства и с *литературной критикой* как конкретной практикой оценки произведений.

Теория литературы в целом развивается в двух направлениях: относительно себя самой, систематизируя свои идеи и обобщения, отбрасывая отжившие научные представления, и относительно своего предмета, сверяя свои идеи с реальным богатством художественной литературы.

Настоящий теоретик литературы в своих раздумьях и поисках всегда ощущает живой контакт с двумя незримыми собеседниками: с писателем (не каким-то одним конкретным литератором, а писателем как таковым) и с читателем (опять-таки не просто с конкретным лицом, но с читателем вообще). Свидетельства непосредственного писательского опыта — бесценный и необходимый материал для теоретической мысли; теория во многом движется вперед как обобщение художественной практики. И читательский опыт (в том числе и опыт самого теоретика) — важный критерий истинности научных обобщений. Теория литературы в этом смысле — искусство чтения, искусство понимания произведений.

ТЕРМИНОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ

В естественных науках и отчасти в лингвистике слова, обозначающие понятия, которые изучаются этими дисциплинами, точно и однозначно определены. Если одно понятие обозначается разными словами (терминологическая синонимия) или объем его недостаточно строго очерчен, то это ощущается как недостаток.

В литературоведении тоже есть разделы, где однозначные термины необходимы: *стиховедение,* некоторые разделы *поэтики,* стилистики (*ямб, цезура, троп,* синекдоха). Композицию художественного произведения можно успешно изучать только при отчетливом представлении о таких категориях, как *сюжет и фабула.*

Однако текст художественного произведения содержит явления такой сложности, что исследователи прибегают «к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению» (М. М. Бахтин). Некоторые стороны художественных текстов поддаются не описательно-аналитической, но лишь образно-обобщенной характеристике. Если в физике, например, возникшие метафорические термины стремятся к однозначности и сохраняют образность лишь как воспоминание о своем происхождении («частица с положительным шармом», «свобода воли электрона»), то в литературоведении образные термины вовсе не стремятся отбросить те смысловые оттенки, которые в них возникают. Таков термин «субъектные призмы» (введен советским филологом В. В. Виноградовым) при описании художественного повествования, когда изображенная действительность как бы преломляется всякий раз по-иному в сознании разных героев. Некоторые сложные явления литературы охарактеризованы до сих пор только в обобщенно-метафорическом виде. Б. М. Эйхенбаум писал, что М. Ю. Лермонтов «напрягает русский язык и русский стих, стараясь придать ему новое обличье, сделать его острым и страстным». Эта метафорическая характеристика остается и по сей день кратчайшим и лучшим определением поэтики Лермонтова и его вклада в русскую поэзию. Сила этого талантливого определения в том, что оно выражает ощущение от мира поэта в целом.

В гуманитарных дисциплинах понятия движения и прогресса науки иные, чем в естественных. Если там новая авторитетная теория целиком вытесняет старую вместе с ее терминологией («флогистон» в химии), то в литературоведении, как правило, нет полностью «отмененных» теорий и прежние термины продолжают употребляться.

Большую устойчивость в литературоведении обнаружили термины-концепции, за которыми стоят глубокие теории их авторов: внутренняя форма слова (В. Гумбольдт — А. А. Потебня), мотив (А. Н. Веселовский), остранение (В. Б. Шкловский), теснота стихового ряда (Ю. Н. Тынянов), полифонизм (М. М. Бахтин), образ автора (В. В. Виноградов). Тем, кто хочет по-настоящему усвоить эти понятия и термины, нужно обратиться непосредственно к книгам этих ученых.

В литературоведении нет абсолютно единой, принятой всеми терминологии. Поэтому всякому читающему труды представителей разных его направлений и школ, особенно зарубежных, нужно уметь ориентироваться в многообразных терминологических языках.

ТИПИЗАЦИЯ

Всякий раз, когда речь заходит о типичном в жизни и литературе, возникает представление о явлениях повторяющихся, наиболее распространенных, тех, что в обиходной речи обозначаются для простоты каким-нибудь условным, нередко литературным, именем: Плюшкин, Базаров, Кабаниха, Самгин, Нагульнов, Теркин — или собирательно: маниловщина, обломовщина, глуповцы и т. д. Однако задумаемся: так ли уж часто нам встречаются в жизни люди, про которых можно сказать: «Вылитый Собакевич!» или: «Точь-в-точь Павка Корчагин!»? Вовсе не часто; пожалуй, даже это редкая удача — усмотреть в окружающей действительности типаж, получивший постоянную прописку в истории литературы; ситуацию, отраженную в сюжете *романа, рассказа* или *басни;* поступок, ассоциирующийся с тем или иным персонажем художественного произведения, т. е. типическое в жизни.

Иными словами, возникая как художественно-эстетическое отражение явлений жизни, типическое в литературе (и других видах искусства) несводимо обратно к своим действительным или потенциально возможным прототипам.

Лирический герой «Евгения Онегина» — главное лицо пушкинского романа в стихах — не только воплотил в себе неповторимый духовный облик самого поэта, но и явился обобщенным образом представителя целого поколения передовой дворянской интеллигенции 1820-х гг. Базаров соединил в себе портретные, социальные, психологические, интеллектуальные черты многих людей, виденных И. С. Тургеневым: врачей, естествоиспытателей, литераторов — вплоть до Н. А. Добролюбова и Н. Г. Чернышевского. Однако в общественное сознание 1860-х гг. (и более позднего времени) он вошел как символическая фигура «нигилиста», демократа-разночинца, «реалиста». Горьковский Павел Власов масштабнее реальной личности большевика Петра Заломова, факты жизни которого использованы писателем в работе над повестью «Мать», — это обобщенный образ рабочего-революционера времен первой русской революции.

Фантастический главначпупс Победоносиков из пьесы В. В. Маяковского «Баня» по самой сути избранной художником гротескно-сатирической типизации не может иметь реальных прототипов. Однако обобщающие возможности этого образа, обличающего «комчванство» и бюрократизм как типические и социально опасные явления советской действительности в 20-е гг., очень велики. На это указал в 1922 г. В. И. Ленин, отметив направленное против бюрократизма стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся» как принципиальную политическую удачу поэта, талантливо выявившего новую разновидность необычайно живучего «типа русской жизни» — Обломова.

Типизируя явления действительности (не только характеры людей, но и обстоятельст-

КАК СДЕЛАТЬ ДОКЛАД НА ЛИТЕРАТУРНУЮ ТЕМУ

Приступая к работе над докладом, изучите материал по данной теме. Например, если вы готовите доклад по драматургии А. М. Горького, определите, какие пьесы требуется в него включить, перечитайте эти пьесы, после чего ознакомьтесь с научной литературой.

В «Литературной энциклопедии» за статьей о Горьком следует список книг о нем. В любой большой монографии, указанной там, легко найти ссылки на книги, посвященные анализу нужных вам пьес. Впрочем, везде, где дело касается драматургии, лучше пользоваться «Театральной энциклопедией»: в библиографическом отделе, помещенном в конце статьи о данном писателе, вы найдете название работ о его пьесах.

После того как вы познакомитесь с научными материалами, приступайте к разработке плана доклада. Если он посвящен исторически значительному явлению, например поэтам-декабристам, то сначала охарактеризуйте поэтов в целом, расскажите об исторической обстановке, в которой формировались общие черты их творчества, затем перейдите к характеристике отдельных поэтов, показав, чем они отличались друг от друга. Подводя итоги, расскажите об их влиянии на русскую литературу и общественную мысль. Однако доклад на ту же тему можно построить иначе. Начните с высказываний о поэтах-декабристах наших современников, подчеркнув тем самым непреходящее значение их творчества. Затем, объяснив, какие именно стихотворения этих поэтов нам наиболее близки и почему, перейдите к анализу творчества отдельных авторов.

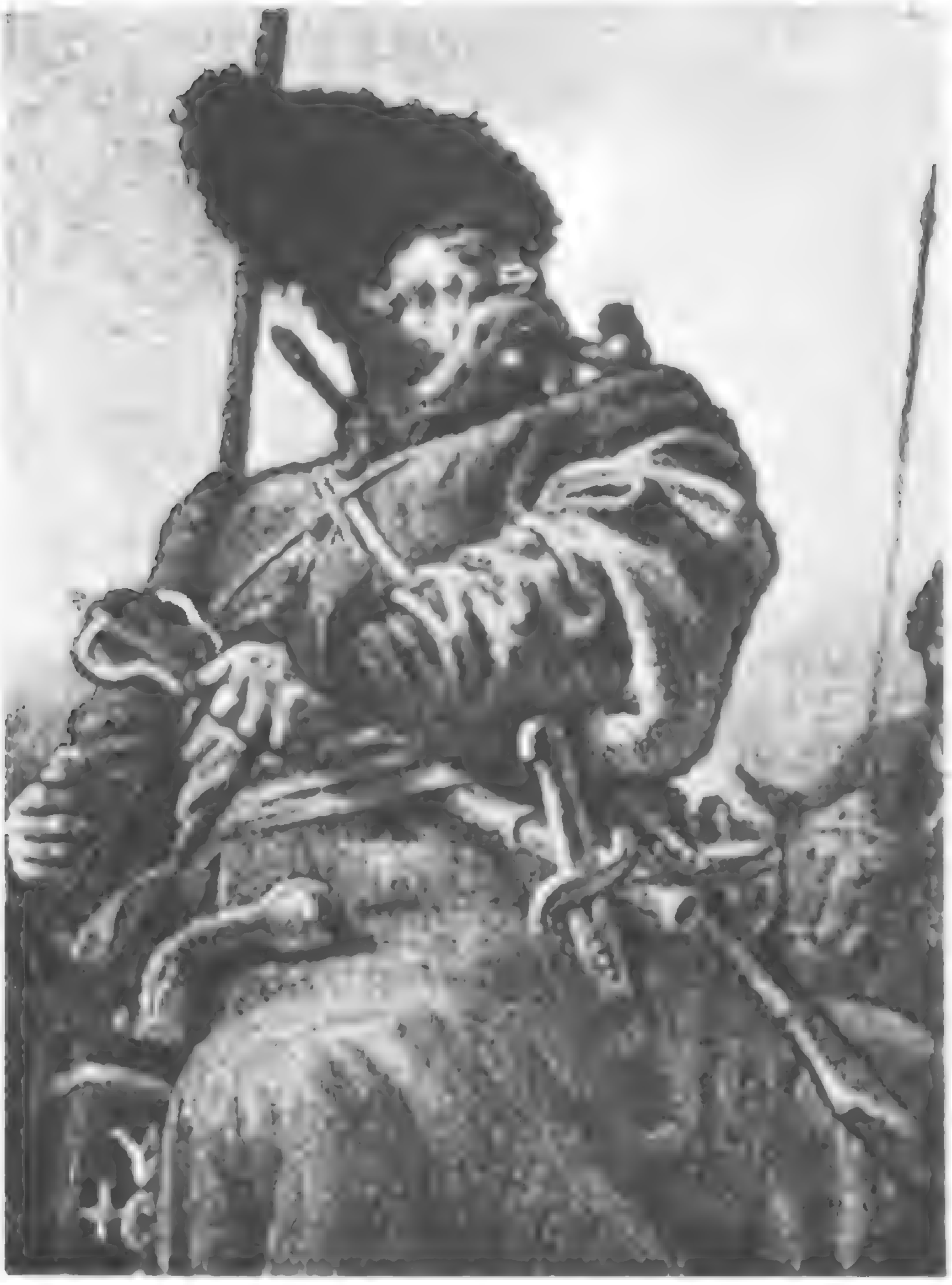


Иллюстрация Е. Кибрика к повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба».

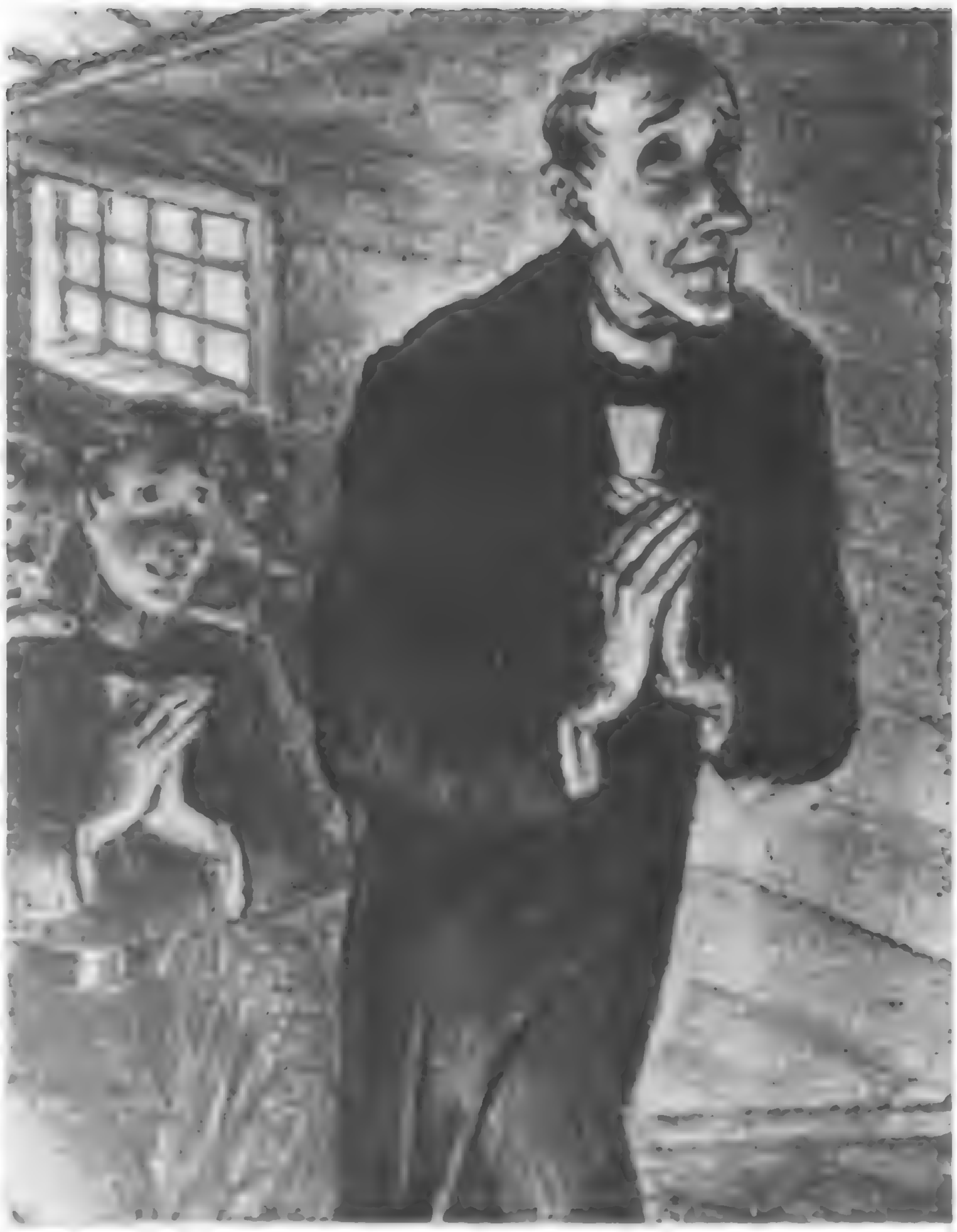


Иллюстрация В. Милашевского к роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы».

ва, поступки, целые события и процессы), писатель классифицирует различные факты жизни, сравнивает их, объединяет между собой. При этом художник сознательно подчеркивает, подчас преувеличивает одни особенности отобранных им явлений, опуская и затушевывая другие, и тем самым делает явления типическими. За счет художественной типизации писателю удается выявить в современной ему общественной жизни и явлениях, исторически удаленных от него, наиболее существенные, общественно значимые черты, определить закономерности развития личности и общества, культуры и нравственности, проникнуть в глубины человеческой души. Именно способность типизировать действительность, представлять картину мира в «свернутом», обобщенном виде позволяет ис-

Точно так же доклад о жизни писателя вовсе не обязательно начинать шаблонно: он родился тогда-то и т. д. Можно начать рассказ о писателе с какого-нибудь яркого, запоминающегося эпизода, связанного с ним, а уж потом перейти к изложению его биографии.

Определив для себя характер построения сообщения, напишите доклад целиком или составьте его подробный конспект, не переписывая при этом цитат. В тексте доклада сделайте только ссылки на их источник. А во время доклада при вас должны быть книги, по которым вы и будете цитировать, или выписки, сделанные из книг, которых вы не смогли взять с собой. Не читайте заранее написанный текст: ведь живое слово всегда интереснее. Поэтому и нужен конспект: он будет той «шпаргалкой», которая напомнит докладчику его же собственный текст. Дома вы можете доклад прорепетировать, чтобы проверить, укладываетесь ли вы в отведенное для него время, и убедиться, что текст по конспекту вы произносите уверенно, выразительно, не путаясь и не сбиваясь. Не бойтесь увлечься, несколько отойти от приготовленного текста — конспект поможет вам не забыть основных положений работы, если в ходе изложения ее части окажутся переставленными.

В конце доклада обязательно укажите, какой литературой вы пользовались.

Хорошо, если доклад будет сопровождаться демонстрацией книг разных изданий, альбомов с репродукциями, кинофрагментов или диапозитивов, а также прослушиванием магнитофонных записей или пластинок.

кусству слова, как и некоторым другим видам искусства, быть для многих поколений людей «учебником жизни» (Н. Г. Чернышевский).

Первые художественно совершенные типы героев, как отметил А. М. Горький, появились еще в древнейшей мифологии и *фольклоре*. Геркулес и Прометей, Микула Селянинович и Святогор, доктор Фауст и Василиса Премудрая, Иван-дурак и Петрушка — в каждом из них запечатлен сгусток житейской мудрости и исторического опыта народа. По-своему были типичны герои античной и средневековой литературы, образы, созданные писателями эпохи Возрождения — Дж. Боккаччо и Ф. Рабле, У. Шекспиром и М. Сервантесом — и просветителями — Д. Дефо, Дж. Свифтом, Л. Стерном, Вольтером и Д. Дидро.

Рождение *реализма* как творческого метода, позволяющего художнику глубоко постигать объективную реальность мира, привело к повышению роли типического в художественной литературе. По определению Ф. Энгельса, «реализм предполагает помимо правдивости деталей «правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах». И далее: «Характеры... достаточно типичны в тех пределах, в каких они действуют», а обстоятельства — в той мере, в какой они «их (т. е. характеры) окружают и заставляют действовать» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 37. С. 35—36).

Итак, по Энгельсу, своеобразие реалистической типизации проявляется в динамическом взаимодействии трех тесно связанных между собой элементов: 1) типичных обстоятельств, окружающих характеры и заставляющих их действовать; 2) типичных характеров, действующих под влиянием обстоятельств; 3) действий, совершаемых характерами под давлением обстоятельств и выявляющих, во-первых, степень типичности как характеров, так и обстоятельств, а во-вторых, способность данных характеров не только подчиняться данным обстоятельствам, но и частично изменять своими действиями эти обстоятельства.

Таким образом, *типическое* в реалистическом произведении раскрывается не в статике отношений неизменных характеров и обстоятельств, а в процессе их диалектического саморазвития, т. е. в самом реалистическом сюжете.

Как отважно устремляются любимые толстовские герои — Пьер Безухов и Андрей Болконский, Наташа Ростова и Анна Каренина, Левин и Нехлюдов — навстречу обстоятельствам, подчас катастрофическим и гибельным для них! Как решительно вторгаются они своими действиями в размеренный ход событий, то ускоряя их, то замедляя, то пытаясь направить их в желательную для них сторону. А как дерзко искушают окружающие обстоятельства, а вместе с ними и собственную судьбу герои Достоевского — Раскольников, Мышкин, Аркадий Долгорукий, Ставрогин, братья Карамазовы! Кажется, еще немного — и эти обстоятельства, сами по себе непредсказуемые, сломаются, дрогнут, сокрушенные энергией действия, мысли и чувства неистовых в своих исканиях личностей. Но нерасторжимы узы, связывающие типичные характеры и типичные обстоятельства в реалистическом повествовании; не прекращается борьба между ними, и действия характеров в реалистическом сюжете поистине равны противодействию неумолимых обстоятельств.

Иное дело — *романтическая* типизация. Вспомним хитроумного, никогда не унывающего и преодолевающего любые трудности д'Артаньяна и таинственного, всемогущего графа Монте-Кристо; благородного и величественного в счастье и несчастье Жана Вальжана или разочарованного в мире лермонтовского Демона. Все это — исключительные характеры в исключительных обстоя-

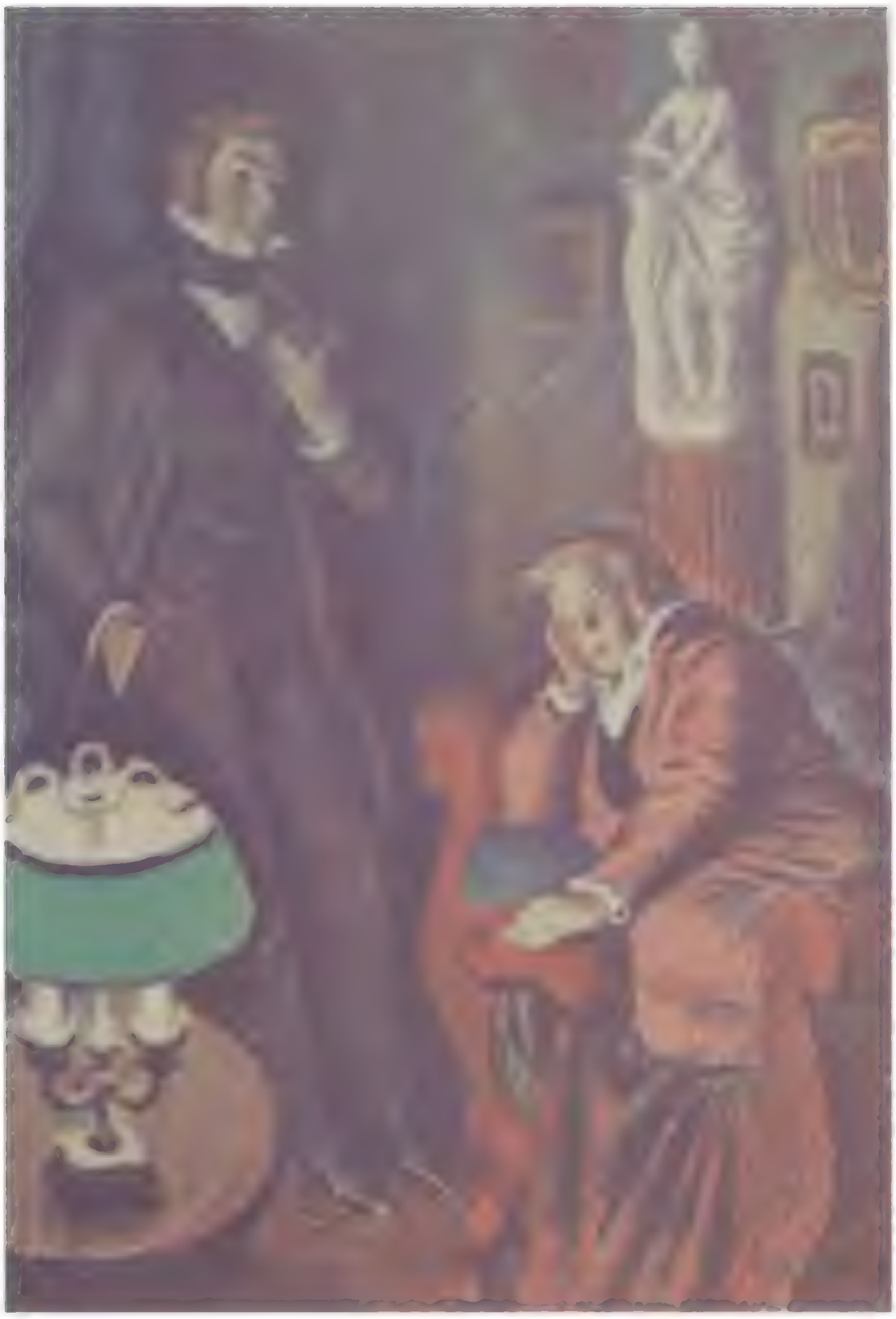
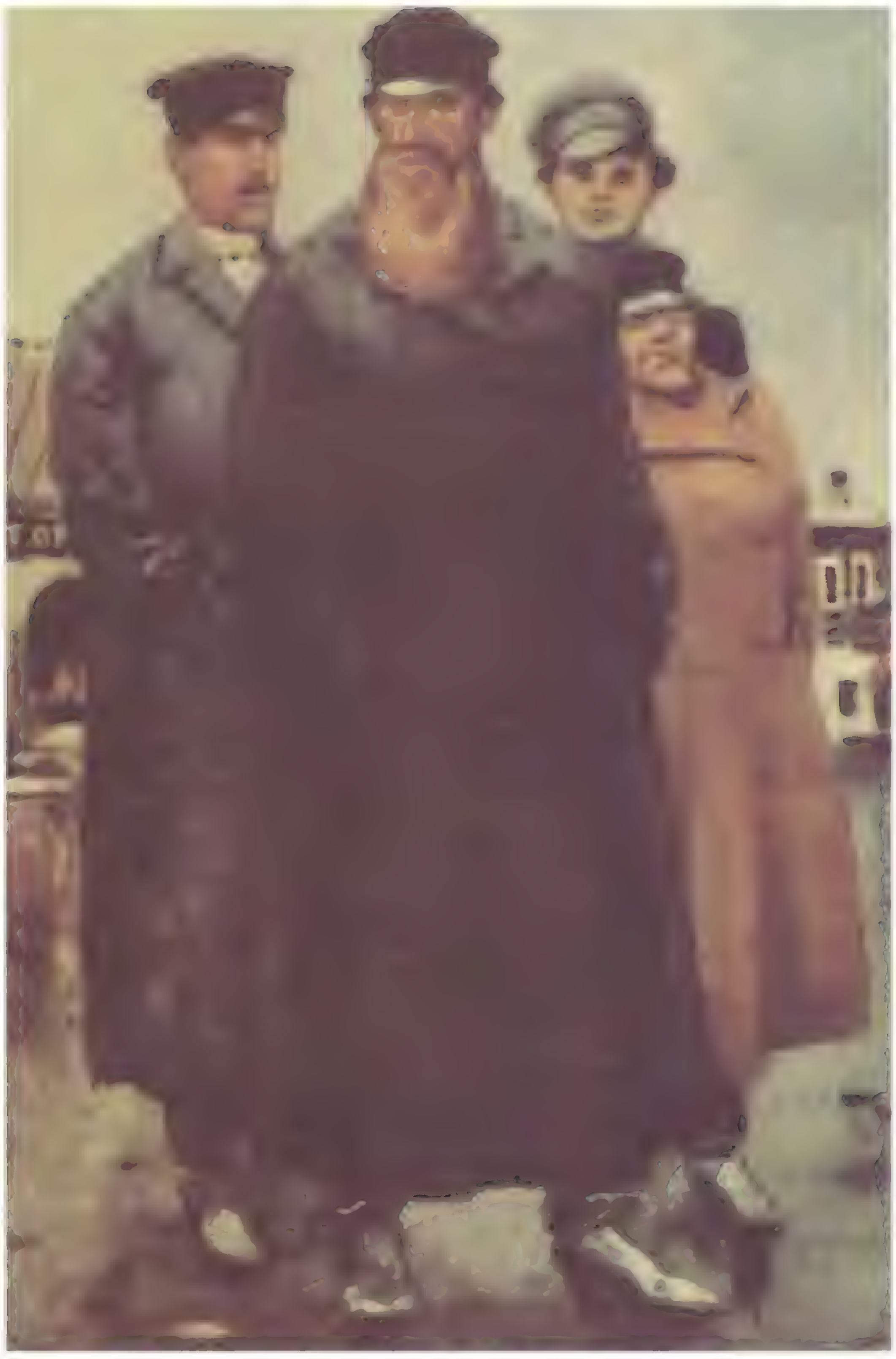


Иллюстрация Ю. Гершковича к роману И. А. Гончарова «Обломов».

Иллюстрация С. Герасимова к роману М. Горького «Дело Артамоновых».



тельствах, своими действиями побеждающие любые обстоятельства.

В какой же мере можно говорить об отражении художниками-реалистами явлений необычных, уникальных? Разумеется, в той, насколько эти явления понимаются как внутренне закономерные, как потенциально развивающиеся, т. е. типичные, несмотря на свою единичность. Так, складывавшийся на рубеже 1850-х и 1860-х гг. в России социальный тип революционера-разночинца, демократа шел на смену уходившему с исторической сцены «лишнему» человеку. Единичность нового героя русской действительности подчеркнули, каждый по-своему, И. С. Тургенев в Базарове (одинокая, трагически обреченная личность), Н. Г. Чернышевский в Рахметове («особенный человек»), Н. А. Некрасов в Грише Добросклонове (которому судьба готовила кроме имени народного заступника «чахотку и Сибирь»). Взглянув с разных идейно-эстетических точек зрения на один и тот же социальный тип в момент его зарождения и становления, писатели-реалисты пришли к созданию различных художественных типов, каждый из которых отражал какую-либо закономерность объективного социально-исторического развития русского общества на переломном для него этапе.

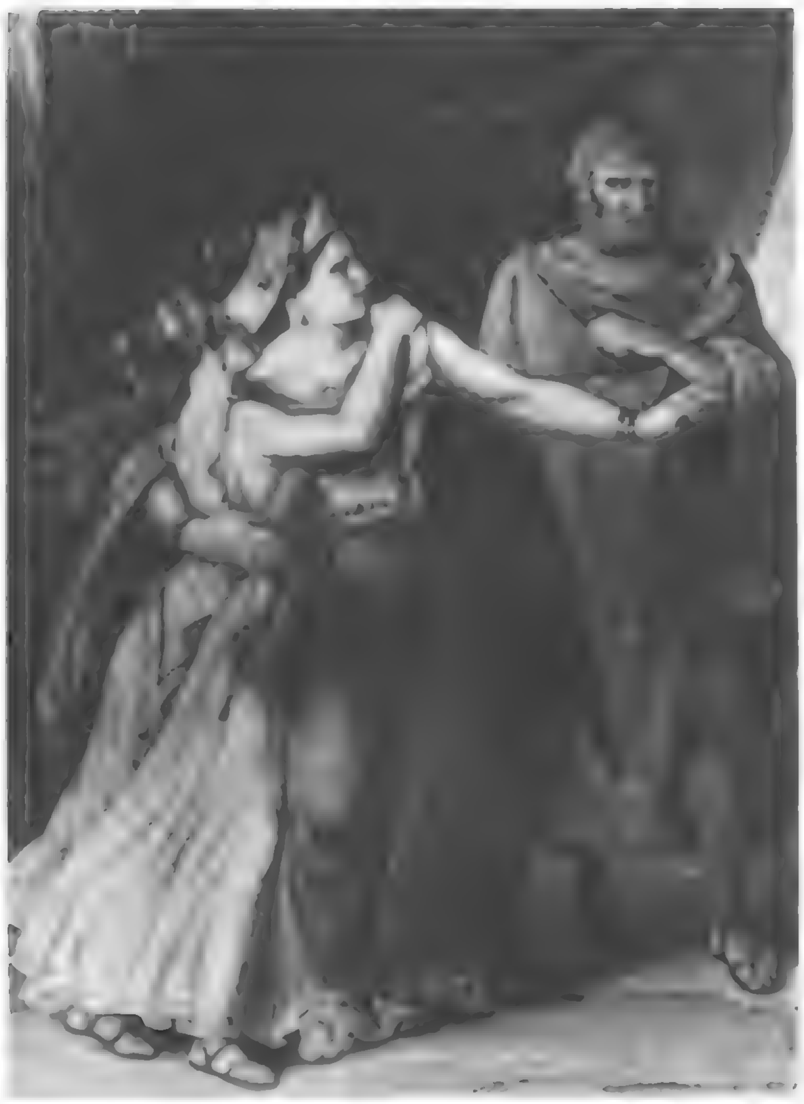
Другой пример. Крупнейшие художники XX в. обращаются к образу В. И. Ленина — личности уникальной, исключительной. Самый простой путь — признать исключительность, непостижимость Ленина («Он вроде сфинкса предо мной», — по-детски непосредственно недоумевал С. А. Есенин). Но вот Горький в очерке «В. И. Ленин» и Маяковский в поэме «Владимир Ильич Ленин» предпринимают попытку показать Ленина — вождя и человека как типичного героя, подчеркивают закономерность появлений его на исторической арене.

Сам В. И. Ленин считал, что темой реалистического художественного произведения может быть и «казус», «индивидуальный случай». «...,— эту тему надо разработать в романе (ибо тут весь *гвоздь* в *индивидуальной* обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов)», — писал он И. Ф. Арманд 24 января 1915 г. (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 49. С. 56). Общее и индивидуальное, при всей их диалектической противоположности, не исключают друг друга: они объединяются в особенном. Этого единства и достигает реалистическая художественная типизация, позволяющая видеть общее в единичном, закономерное — в случайном, сущность — в явлении.

ТРАГИЧЕСКОЕ, ТРАГЕДИЯ

Страдания и гибель людей, объективно достойных лучшей участи, способных совершить еще многие славные подвиги на благо человечества и уже снискавших себе бессмертную память у современников и потомков, переживаются нами как трагические события. Сочувствие лучшим из людей в их трагической судьбе неотделимо от протеста против несправедливости произвола. Таким образом, в трагическом как философской, нравственно-эстетической категории заключены не только ужас перед непоправимым разрушением идеала, не только боль от утраты прекрасного существа, не только восхищение героическим поведением человека, бесстрашно идущего навстречу смерти, но и активный протест человеческого разума против разрушения и гибели, страдания и безнадежности.

В центре трагического события — судьба героя. С одной стороны, она закономерна и неизбежна, с другой — глубоко несправедлива. Эта внутренняя противоречивость приводит к тому, что сопричастность зрителя или читателя трагическому событию не просто угнетает или подавляет человека, ввергая его в пессимизм, но, напротив, мобилизует в нем лучшие душевные качества и моральные силы, подобные тем, что обнаруживает в себе сам трагический герой: мужество и решимость, стойкость в борьбе, личное достоинство и высоту духа, ясное сознание и готовность к самопожертвованию ради возвышенных целей. Потому-то трагическое открывает для настоящего, большого искусства уникальные и поистине безграничные нравственно-эстетические возможности: формировать человеческое в человеке предельно сильными, экстремальными средствами, добиваться преодоления — в душе, в сознании читателя (зрителя, слушателя), воспринимающего произведение искусства, — безысходных обстоятельств, отображенных художником; утверждать бессмертие высших гуманистических ценностей через изображение жесточайших испытаний человека и его смерть... Это парадоксальное своеобразие и общественная значимость трагического были замечены еще в эпоху античности, получив в «Поэтике» Аристотеля название «катарсиса» — очищения страстей, достигаемого в результате столкновения и борьбы двух сильных и противоречащих друг другу чувств — страха перед ужасным, непреодолимым и неизбежным и активного сострадания тому, кто, будучи обречен, пытается выстоять в неравной схватке с обстоятельствами, превышающими его возможности.



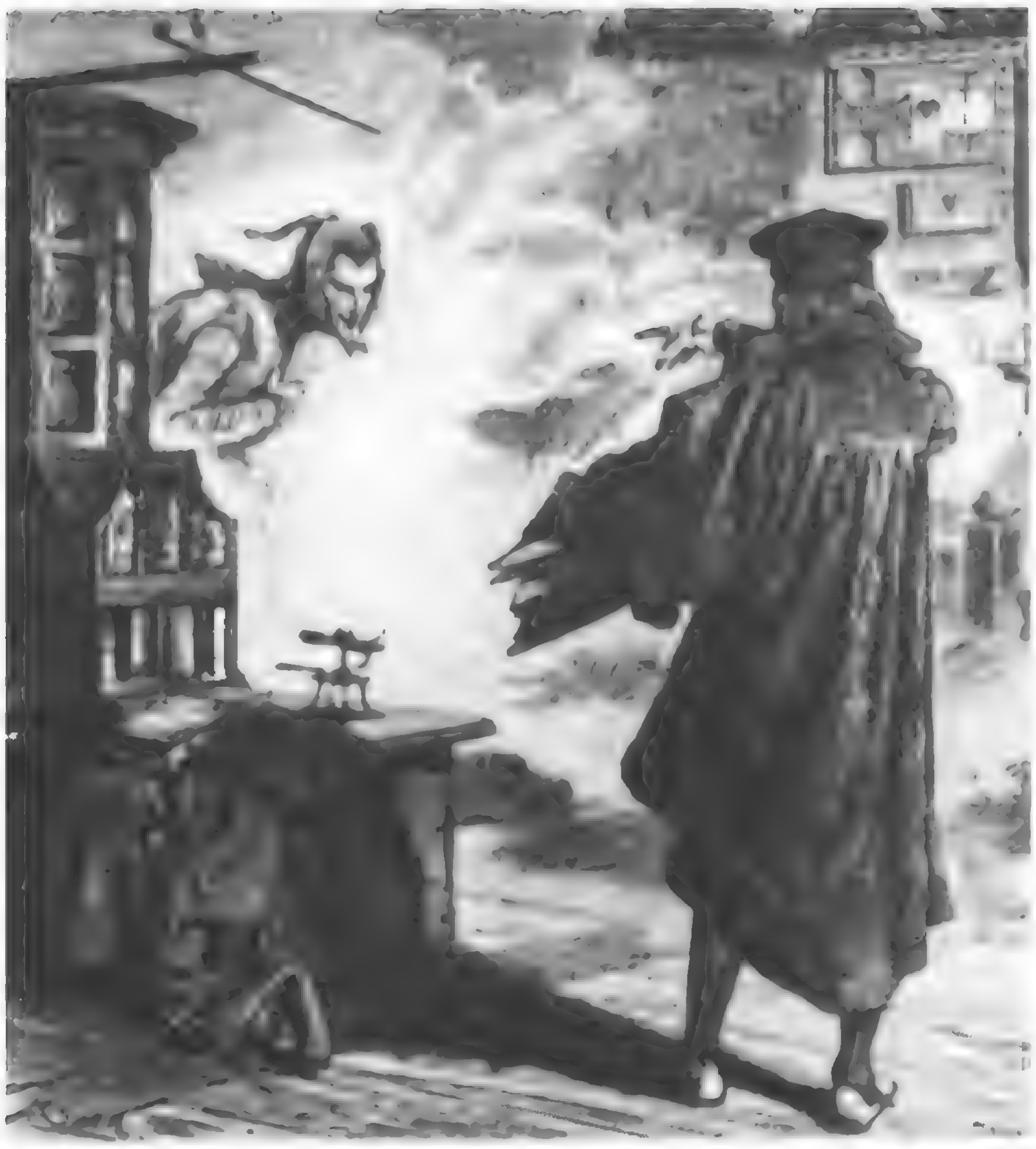
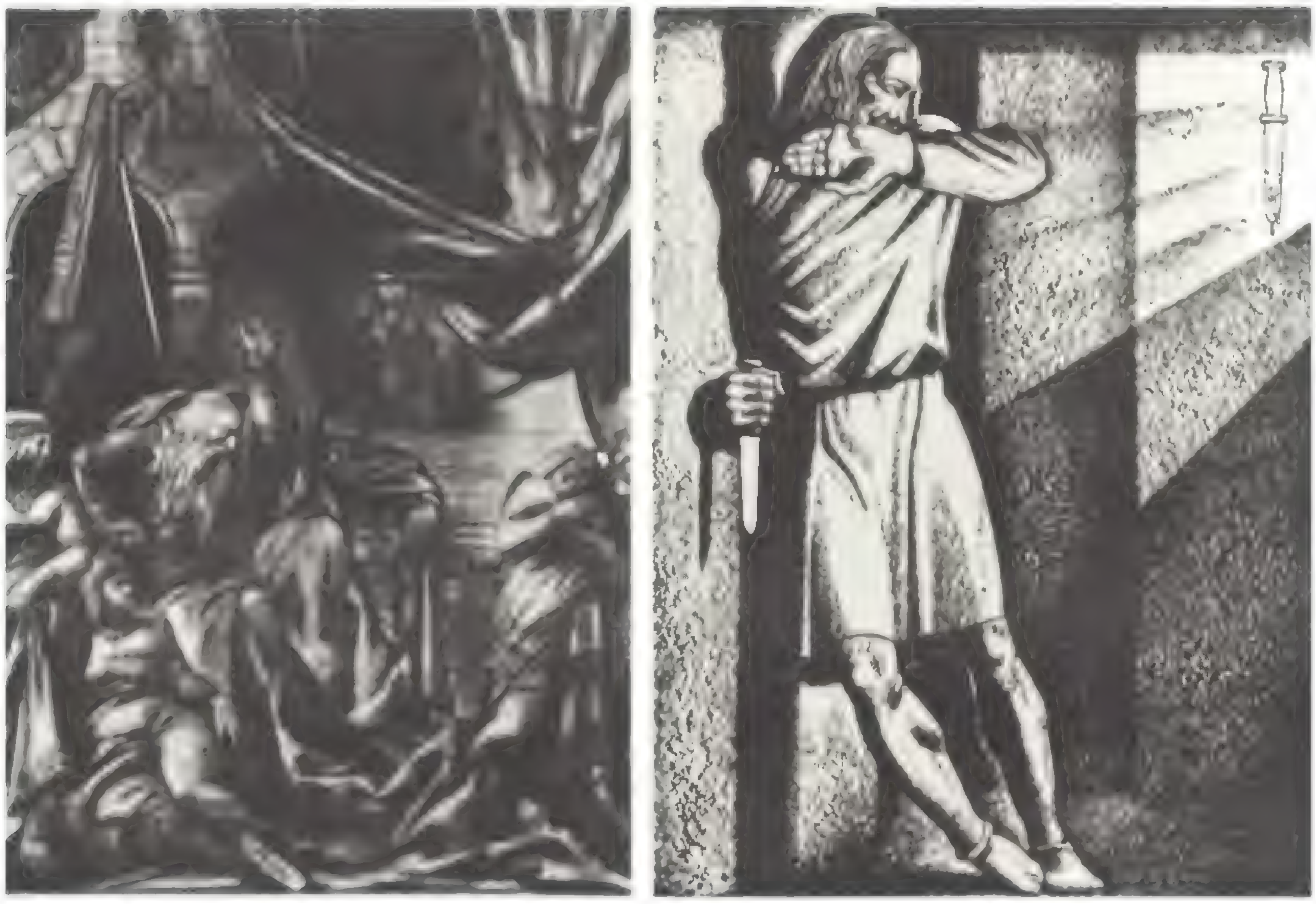


Иллюстрация к трагедии И. В. Гёте «Фауст».

Обращение к трагическому в жизни с целью воссоздания трагического в искусстве и тем самым подведения отдельного человека, целого общества и, возможно, всего человечества к нравственно-эстетическому катарсису и затем к духовному прозрению — задача, занимавшая великих художников всех времен и народов — от Гомера и Эсхила до У. Фолкнера и Г. Гарсиа Маркеса. Пристрастие же русской литературной классики к трагическим коллизиям ставит ее в этом отношении в особое положение среди всей истории мировой литературы. И дело здесь не только в трагических судьбах выдающихся русских писателей, чья борьба с враждебными политическими, нравственными и духовно-культурными обстоятельствами эпохи — и в жизни, и в художественном творчестве — приобретала значение высокого подвига трагического героя на сцене Истории (вспомним А. С. Грибоедова, К. Ф. Рылеева, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Н. Г. Чернышевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова). Сама русская история в лице своих наиболее великих представителей — деятелей культуры, и прежде всего писателей, бывших в России всегда идейными вождями масс, — переживала всемирно-историческую трагедию: в условиях, беспримерно реакционных и нравственно тяжелых, в муках рождались художественные произведения, герои и идеи, ставшие символом борьбы за прекрасное, светлое и справедливое будущее; а сама эпоха, их породившая, выступила, по словам В. И. Ленина, «как шаг вперед в художественном развитии человечества» (Полн. собр. соч. Т. 20. С. 19).



Слева направо:
Иллюстрация к трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде».
Иллюстрация С. Кобуладзе к трагедии У. Шекспира «Король Лир».
Иллюстрация Р. Кента к трагедии У. Шекспира «Макбет».

«Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» Пушкина; «Демон» и «Герой нашего времени» Лермонтова; «Петербургские повести» (в том числе «Портрет», «Шинель», «Записки сумасшедшего») и «Мертвые души» Гоголя; «Записки из Мертвого дома» и «Преступление и наказание» Достоевского; «Мороз, Красный нос» и «Русские женщины» Н. А. Некрасова, «История одного города» и «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Анна Каренина» и «Воскресение» Л. Н. Толстого; «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Н. Толстого — эти и еще многие другие произведения русской классики воспитывали борцов с самодержавием и реакцией, нищетой и невежеством, покорностью и рабством, индивидуализмом и политическим авантюризмом, исподволь формировали новое — коллективистское, гуманистическое и жизнеутверждающее — мировоззрение человека, преобразующего действительность по законам добра, справедливости, разума и красоты. А ведь в основу каждого из них как раз и легли трагические коллизии времени, т. е. такие противоречия, которые возникают «...между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления.» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 29. С. 495).

Марксизм открыл исторические закономерности, согласно которым развивается трагическое и комическое. К. Маркс писал: «*Трагической* была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, — другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда ancien régime (старый порядок), как существующий миропорядок, боролся с

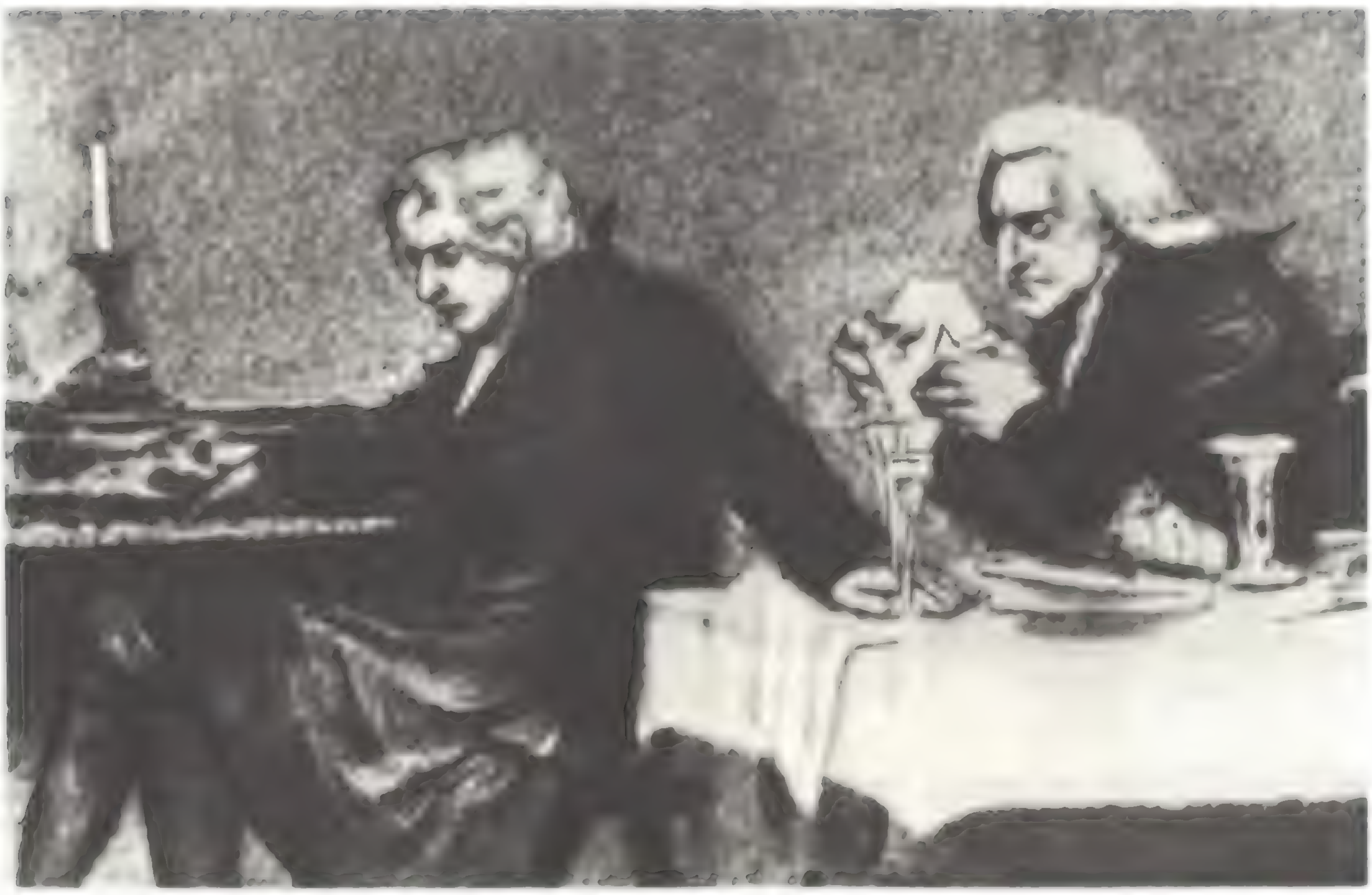


Иллюстрация М. Врубеля к трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери».

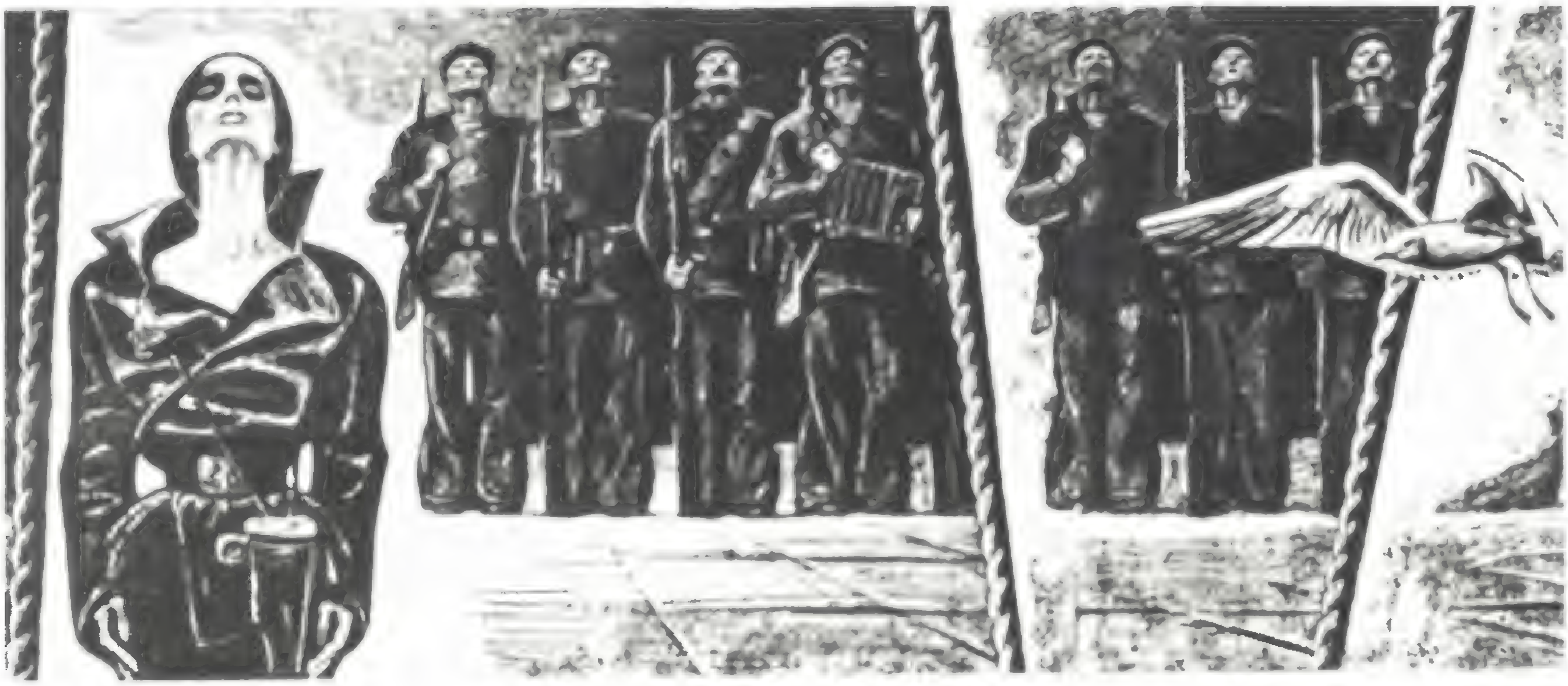


Иллюстрация С. Бродского к пьесе Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия».

миром, еще только нарождающимся, на стороне этого ancien régime стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической». Напротив, продолжает Маркс, старый порядок, ставший анахронизмом, который «...только лишь воображает, что верит в себя, и требует от мира, чтобы и тот воображал это.», который прячет «свою собственную *сущность»* — под *видимостью* чужой сущности», порядок, *«действительные герои* которого уже умерли», — такой порядок уже комичен. «Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия»,* — утверждает Маркс. «Почему таков ход истории?» — спрашивает он и сам отвечает: «Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 1. С. 418). Иными словами, гибель настоящего в борьбе с силами прошлого и будущего трагична. Такова гибель Ромео и Джульетты и Гамлета, такова смерть Базарова и Обломова, Андрея Болконского и Анны Карениной, таков нравственный крах Бориса Годунова, Родиона Раскольникова, Ивана Ильича, Дмитрия Нехлюдова... Напротив, гибель прошлого в столкновении с настоящим и будущим комична (см. *Юмор*).

Трагическое существует во всех литературных родах — эпосе, драме и лирике. Трагические события исторического масштаба, всемирного или национального, ложатся в основу эпических произведений, не только таких, как гомеровские «Илиада» и «Одиссея», но и таких эпопей нового времени, как «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого. Значительное место занимает трагическое и в современных романах советских писателей («Комиссия» и «После бури» С. П. Залыгина, «Живи и помни», «Прощание с Матёрой», «Пожар» В. Г. Распутина, «Буранный полустанок», «Плаха» Ч. Т. Айтматова, «Знак беды», «Карьер» В. В. Быкова, «Берег» и «Выбор» Ю. В. Бондарева «Царь-рыба», «Печальный детектив» В. П. Астафьева)... Трагические переживания личности, трагические противоречия мятущегося человеческого сознания находят отражение в лирике Пушкина и Лермонтова, Тютчева и Некрасова, Блока и Есенина, Маяковского и Пастернака... И все же наиболее специфическую художественную форму трагическое обретает в драматическом роде, где трагические коллизии выливаются в особую жанровую форму — трагедии.

Родившаяся в античном театре трагедия (буквально — «козлиная песнь», т. е. последние звуки, издаваемые жертвой, обреченной на заклание) — это произведения Эсхила, Софокла, Еврипида. Острый конфликт, поддерживающий развитие театрального действия; непримиримые столкновения действующих лиц, их поступков и стремлений; постепенно затягивающийся узел сюжетных противоречий, разрешаемых лишь роковым усилием героев, перерубающих запутавшийся узел,— все это как нельзя лучше реализуется именно в театрализованной форме. В дальнейшем жанр трагедии получил развитие в творчестве У. Шекспира, П. Корнеля, Ж. Расина, И. Ф. Шиллера, Дж. Г. Байрона, И. В. Гёте, В. Гюго, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. К. Толстого, А. Н. Островского. Высоким образцом трагедии в советской драматургии стала пьеса Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия», обозначившая новую разновидность этого жанра, к которому в дальнейшем обращались Л. М. Леонов, М. А. Булгаков, В. Н. Билль-Белоцерковский, Э. Радзинский и другие советские драматурги.

ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ СТИХА

В ямбе и хорее сильные места (т. е. те слоги, на которые могут падать ударения) и слабые расположены через один слог. Однако в русском стихе существует целая группа размеров, в которых сильные места располагаются не через один слог, а через два. К примеру, ударение падает на первый слог, потом идут два безударных, снова ударный, потом два безударных и т. д. Нетрудно подсчитать, что всего таких метров может быть три, в зависимости от того, с каких слогов начинается стих. Если первый слог ударный, а за ним следуют два безударных — это дактиль. Если в стихе сначала идет безударный слог, потом ударный, потом два безударных, снова ударный — это амфибрахий. Если стих начинается с двух безударных слогов, затем идет ударный, снова два безударных — перед нами анапест.

В трехсложных размерах совпадают естественная длина русского слова и ритм стиха. Подсчитано, что в русском языке одно ударение в среднем приходится на 2,68 слога. Поэтому ударения в трехсложных размерах обычно всегда падают на сильные места, что делает стих размеренным и даже монотонным:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.
(М. Ю. Лермонтов; 4-стопный дактиль)

Особенно это характерно для стиха начала XIX в., когда четкость ритма была усилена и стала его закономерностью. Только во времена Н. А. Некрасова, который сделал трехсложные размеры полноправными размерами русского стиха, начинают встречаться пропуски метрических ударений:

Молодость! Ой ли! Ушла ли она?
Ты не потеряна — обронена.
(К. К. Случевский; 4-стопный дактиль)

Гораздо чаще такие пропуски в XX в.:

Торжественное затишье,
Оправленное в резьбу,
Похоже на четверостишье
О спящей царевне в гробу.
(Б. Л. Пастернак; 3-стопный амфибрахий)

Для русского стихосложения XVIII в. трехсложные размеры были почти совершенно нехарактерны — их доля в общем количестве стихов составила около одного процента, причем практически все они были предназначены для пения.

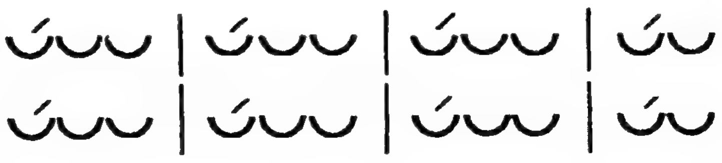
В начале XIX в., когда В. А. Жуковский активно начал приспосабливать русский стих для переводов немецких и английских баллад, в качестве наиболее близкого соответствия им он нашел амфибрахий:

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.
К отцу, весь издрогнув, малютка приник;
Обняв, его держит и греет старик.

Еще чаще употреблялось в балладах сочетание 4- и 3-стопного амфибрахия («Кубок» Жуковского, «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина). Популярным было также сочетание 4- и 3-стопного анапеста, как в «Ивановом вечере» Жуковского:

Иллюстрация А. Кошкина к балладе В. А. Жуковского «Суд божий над епископом».

Зубы об камни они навострили,
Грешнину в кости их жадно впустили...

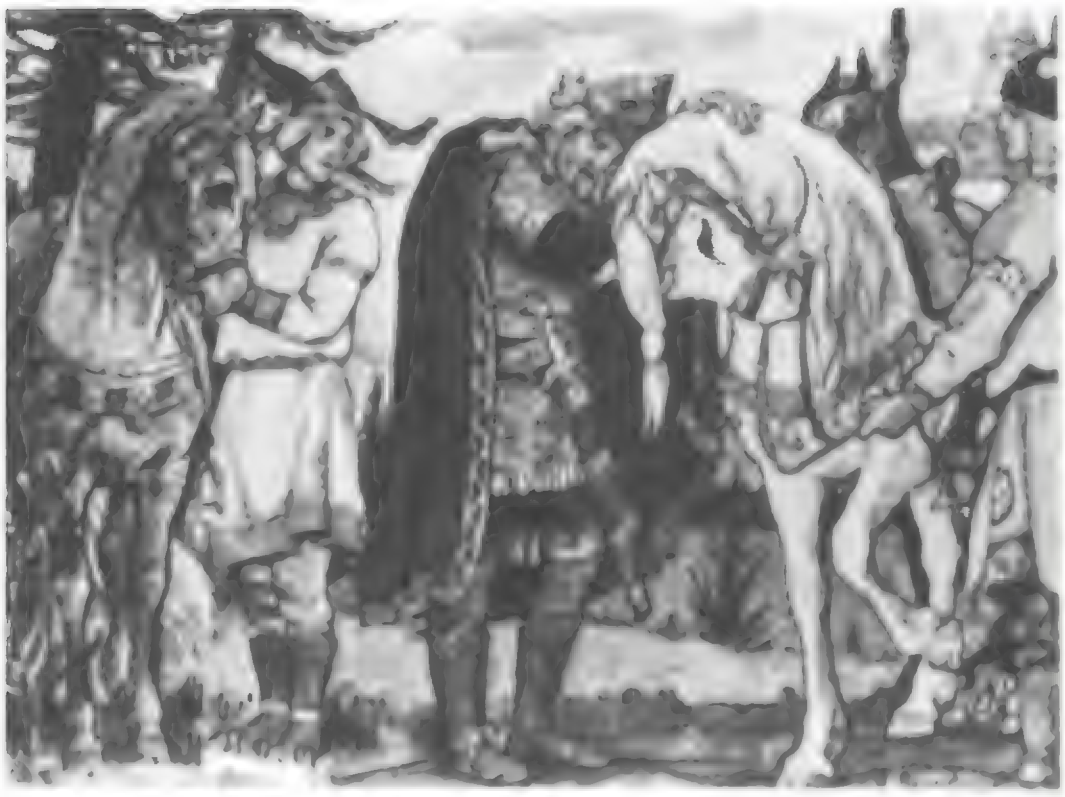


(Дактиль)

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бротерстон.

Резкий взлет популярности трехсложных

Иллюстрация В. Васнецова к стихотворению А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге».

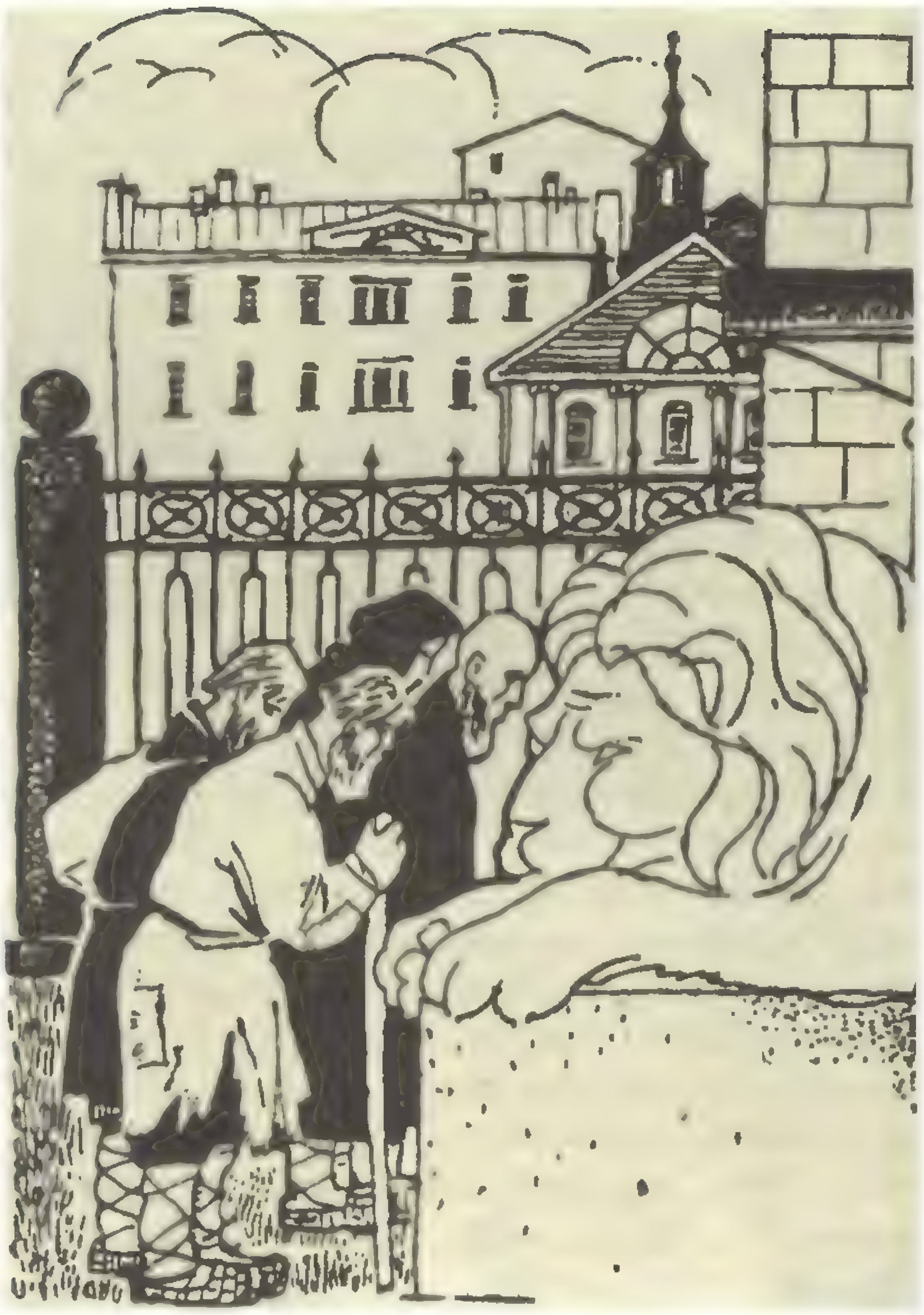


И верного друга прощальной рукой
И гладит и треплет по шее крутой.

∪∪́∪ | ∪∪́∪ | ∪∪́∪ | ∪∪́
∪∪́∪ | ∪∪́∪ | ∪∪́∪ | ∪∪́

(Амфибрахий)

Иллюстрация Н. Воробьева к стихотворению Н. А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда».



Раз я видел, сюда мужики подошли,
Деревенские русские люди...

∪∪∪́ | ∪∪∪́ | ∪∪∪́ | ∪∪∪́
∪∪∪́ | ∪∪∪́ | ∪∪∪́ | ∪

(Анапест)

размеров происходит в эпоху Некрасова и несколько позже. Именно тогда Н. Г. Чернышевский писал: «...кажется, что трехсложные стопы... и гораздо благозвучнее, и допускают большее разнообразие размеров, и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, нежели ямбы и хореи». По подсчетам советского литературоведа М. Л. Гаспарова, в метрическом репертуаре русской поэзии доля трехсложных размеров к 1880 г. по сравнению с 30-ми гг. возросла втрое, а к 1900 г. — вчетверо. Это был колоссальный скачок. Трехсложники сделались не экзотикой, а вполне равноправными размерами русского стиха. Такими они являются и в наше время. Правда, сейчас мало популярен дактиль и предпочтение отдано анапесту и амфибрахию.

Что касается «длины» размеров, то самыми популярными, конечно, являются 3- и 4-стопники, сами по себе или в сочетании друг с другом. Редкие в ямбе и хорее 2-стопники также встречаются, хотя и не столь часто.

Как особый случай существования трехсложных размеров следует отметить возможность смены размеров в пределах одного стихотворения, даже одной строфы. Для ямба и хорея это стало возможным лишь в XX в., после стихов В. В. Хлебникова, причем всегда с ориентацией на его опыт:

Цирк сияет, словно щит,
Цирк на пальцах верещит,
Цирк на дудке завывает,
Душу в душу ударяет!
С нежным личиком испанки
И цветами в волосах
Тут девочка, пресветлый ангел,
Виясь, плясала вальс-казак.
Она среди густого пара
Стоит, как белая гагара,
То с гитарой у плеча
Реет, ноги волоча.

(Н. А. Заболоцкий)

В трехсложниках такое сочетание становилось обычным уже в первой половине XIX в. Вызвано это было, конечно же, тем, что во всех этих размерах междуударные интервалы равны между собой и лишь открывающее стих количество безударных слогов (анакруза) отличает трехсложники друг от друга. Это позволяет поэту свободно чередовать различные размеры:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер,
Только в мире и есть, что лучистый
Детски-задумчивый взор.

В знаменитом стихотворении А. А. Фета чередуются 3-стопный анапест и 3-стопный амфибрахий. А в «Русалке» Лермонтова поэт свободно переходит от амфибрахия к анапесту, не помещая их на фиксированные места в строфе:

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

Подобные стихи постепенно прокладывали путь к появлению стихов неклассических (см. *Дольник*).

ТРОПЫ И ФИГУРЫ

Чем отличается художественная речь от обычной? По-видимому, тем, что она пользуется особыми оборотами слов и мыслей: такими, которые сами не приходят на язык, а требуют обдумывания. Так рассуждали самые первые теоретики художественного слова — создатели античной риторики (см. *Риторика*). Им казалось: как у человеческого тела есть одно естественное положение, руки по швам, а все остальные — это уже позы, так и у человеческой речи есть один «естественный», простейший склад, а все отклонения от него — это ее «позы», фигуры.

Различались фигуры мысли и фигуры слова: первые не менялись от пересказа иными словами, вторые менялись; первые были средством выделить именно данную мысль, вторые — просто привлечь внимание к данному месту в речи. Фигуры слова, в свою очередь, делились на фигуры прибавления, убавления перемещения и — самое главное — переосмысления слов; эти последние носили особое название — тропы (в переводе с греческого — обороты).

Фигуры мысли — это, например, *антитеза* («ученье — свет, неученье — тьма»), восклицание, олицетворение («о времена! о нравы!», «само отечество вопиет к тебе...»), обращение, вопрос («слушайте, граждане...», «неужели вы потерпите?..»). Словесное выражение этих фигур усиливалось или амплификацией, распространением, или, наоборот, умолчанием («не буду говорить о том, что ты лжец, вор, развратник, скажу лишь...»).

Фигуры прибавления слов — это прежде всего повторы разного рода (см. *Повтор*). В простейшем случае слова повторяются подряд (эпаналепсис, удвоение: «Пора, пора! рога трубят»), в более сложном — в начале (анафора, или единоначатие: «Клянусь я первым днем творенья, клянусь его последним днем...») и конце смежных отрезков текста (эпифора, или единоокончание: «пелеринка из фестончиков, на рукавах фестончики, эполеты из фестончиков...»). Различают также анадиплосис, или стык («О, весна без конца и без краю — Без конца и без краю мечта!»), просаподосис, или кольцо («Мутно небо, ночь мутна»), симплоку, или соединение анафоры и эпифоры («Во поле березонька стояла, во поле кудрявая стояла»). Неоправданное прибавление слов называется плеоназм — «излишек» («Мы видели их мертвые трупы»).

Фигуры убавления слов употребляются реже. Это эллипс, или пропуск слова («Мы встаем, и тотчас на коня, и рысью по полю при первом свете дня»), зевгма, или объединение неоднородных слов в общем подчинении («У кумушки глаза и зубы разгорелись»), бессоюзие, опущение служебных слов («Швед, русский — колет, рубит, режет»).

Фигуры перемещения слов — это инверсия, необычная перестановка слов («и смертью чуждой сей земли не успокоенные гости»=«гости сей чуждой земли, не успокоенные и смертью»), и, по существу, все виды *параллелизма:* точный и неточный, прямой и обращенный, незарифмованный и зарифмованный: «Мы едим, чтобы жить, а не живем, чтобы есть».

Фигуры переосмысления слов, они же тропы, — это *метафора,* перенос значения по сходству («Ель рукавом мне тропинку завесила...» вместо «веткою»); *метонимия,* перенос значения по смежности («вся изба храпела» вместо «все люди в избе»); синекдоха, перенос значения по количеству («Швед, русский — колет...» вместо «шведы и русские...»); *ирония,* перенос значения по противоположности («Отколе, умная, бредешь ты, голова?» — спрашивают осла); эмфаса, сужение значения («тут нужен герой, а он только человек», т. е. трус); *гипербола,* усиление значения («мы с вами сто лет не виделись!»); перифраза, детализация значения («погрузился в сон» вместо «заснул»).

И в эпоху *Возрождения, барокко, классицизма* тропы и фигуры культивировались в литературе сознательно — их обилие считалось признаком поэтического стиля. Потом было замечено, во-первых, что и сама разговорная речь изобилует ими не меньше, а во-вторых, что грань между естественной речью и фигурными отклонениями от нее очень трудно определима. В XIX—XX вв. фигуры перестали изучаться, употребление их в литературе вновь стало бессознательным. Заново переосмыслить опыт старинной теории фигур на основе понятий современного языкознания — важная задача литературоведения.

У, Ф

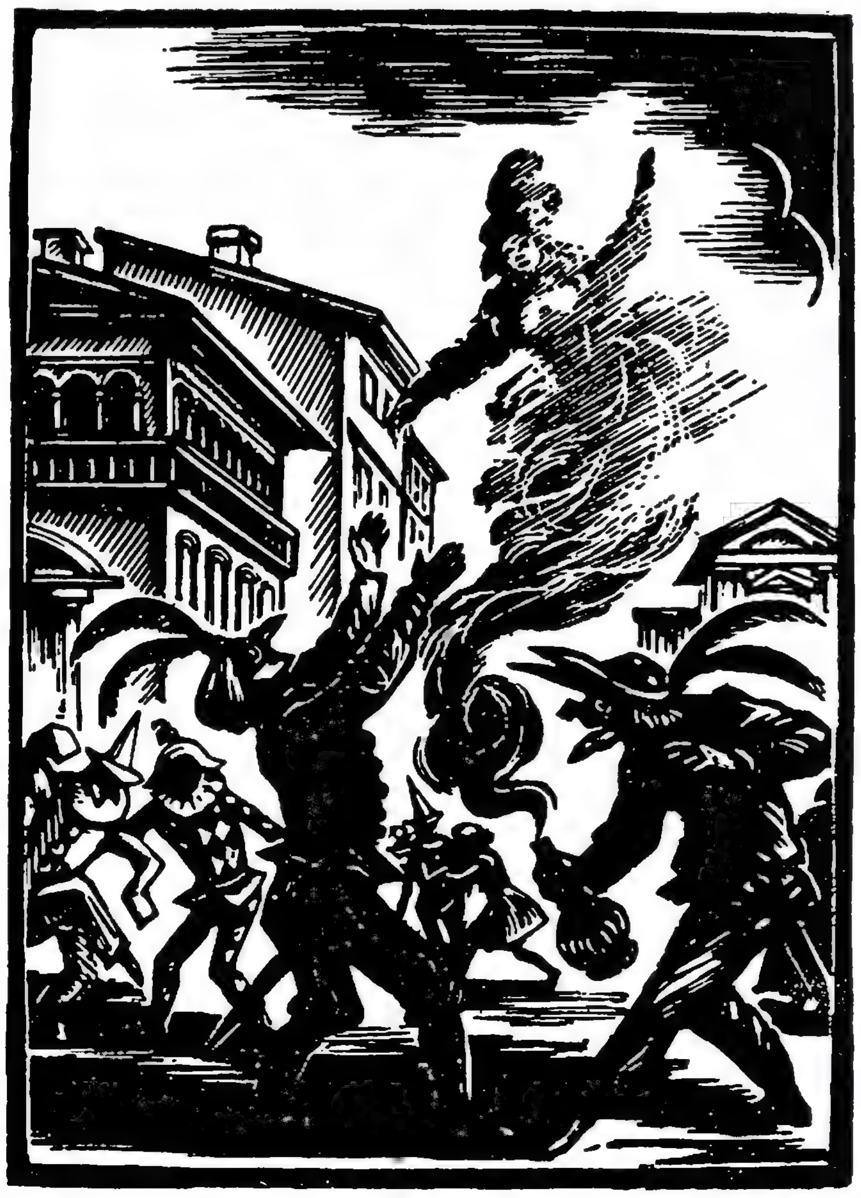
УСЛОВНОСТЬ

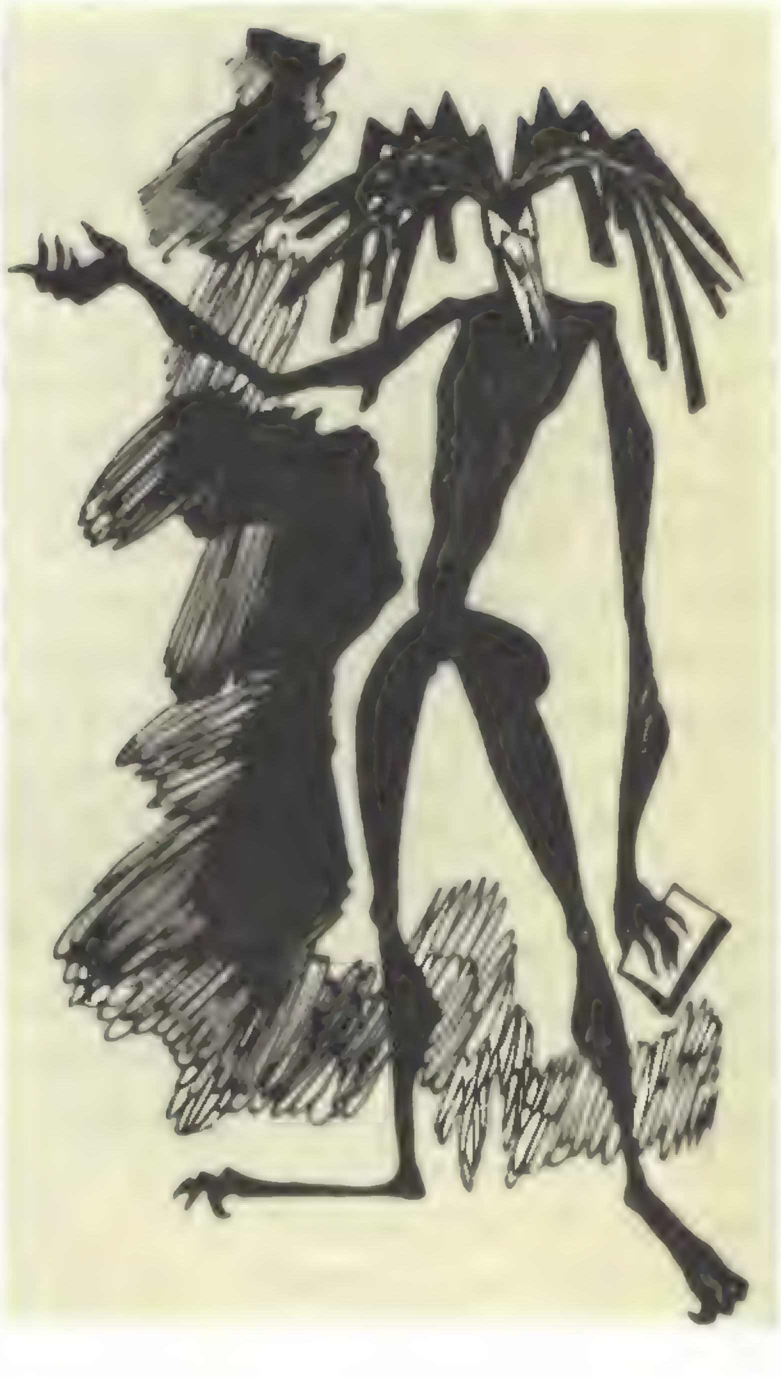
В. И. Ленин особо отмечал высказывание Л. Фейербаха: «Искусство не требует признания его произведений за действительность». Оно справедливо и применительно к литературе, которая отражает жизнь в образах, отличных от их прототипов, будь то ситуации или характеры героев. Это несовпадение реальности с ее изображением в литературе и искусстве и называется условностью или первичной условностью. Термин «условность» имеет несколько значений.

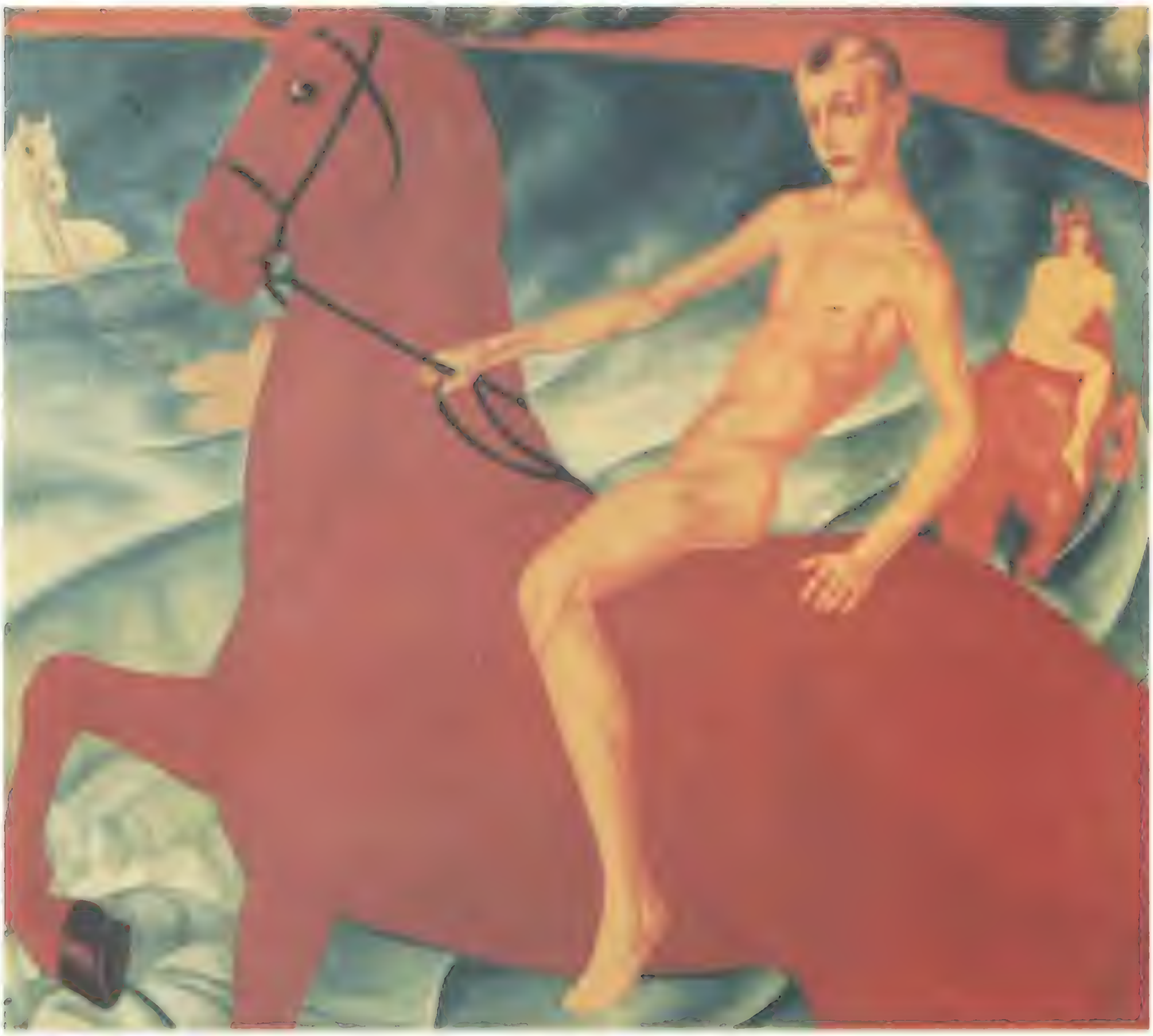
В *эпосе, лирике* и *драме* можно по-разному воссоздать действительность. Некоторые мастера слова делают это в жизнеподобной форме, позволяющей читателю представлять себе образы персонажей до мельчайших подробностей. Таким образом мы как бы видим Татьяну и Ольгу Лариных, Онегина, Ленского, Болконского и Безухова, Аню Раневскую и Петю Трофимова и других.

Другие писатели, поэты, драматурги предпочитают иносказательный способ обобщения явлений, характерных черт людей. Этот способ получил наименование вторичной условности. При помощи такого типа отражения жизни обрели литературное существование фантастические персонажи из сна Татьяны Лариной, гоголевские Вий и черт, чеховский черный монах и многие другие литературные герои. Образы перечисленных здесь волшебных и полуволшебных существ подтверждают то, что вторичная условность, как и первичная, произрастает на почве реальности: Вий и черный монах внешне человекоподобны, приснившиеся Татьяне чудовища разными частями своего тела напоминают тех или иных животных, например журавля, кота и т. п. Тем не менее писатель, используя прием вторичной условности, намеренно избегает жизнеподобия. Ни у Вия, ни у черного монаха нет реальных *прототипов,* обладающих теми колдовскими чарами, которыми наделили своих героев Н. В. Гоголь и А. П. Чехов. Писатели прибегают к *аллегориям, символам, фантастике, гротеску,* чтобы лучше постичь глубинную сущность типизируемого. К вторичной условности относятся также изобразительно-выразительные приемы (*тропы*): *аллегория, гипербола, метафора, метонимия,* олицетворение, *символ,* эмблема и др. Все эти формы характеризуются преднамеренным отклонением от внешнего правдоподобия. У вторичных условных форм есть и другие важные черты: ведущая роль философского начала, изображение тех явлений, которые не имеют в реальной жизни конкретной аналогии. Ко вторичной условности относятся древнейшие эпические жанры словесного искусства: *мифы,* фольклорные и литературные *басни,* легенды, *сказки, притчи.*

Справа:
Иллюстрация Д. Бисти к повести Р. Акутагава «В стране водяных».
Слева:
Иллюстрация Л. Кравченко к избранным произведениям Э. Т. А. Гофмана.







«Купание красного коня». Художник К. Петров-Водкин.

Вторичная условность — способ типизации, дающий возможность поставить большие, общечеловеческие проблемы философии, истории. Как справедливо пишет В. А. Каверин, «...сказки вроде бы не отталкиваются от фактов, действительной жизни, как это бывает в психологической прозе. Но все равно они как-то и чем-то, каким-то загадочным образом соотносятся с жизнью... Именно благодаря тому, что в них порой настолько сильно сконцентрировано нравственное содержание, они становятся явлением, существующим вне времени, вне злободневности, вне того, что занимает нас сегодня или занимало завтра. В этом их сила».

Вторичная условность давно существует в литературе, однако на протяжении развития мирового искусства слова она играла неодинаковую роль. Пожалуй, только античная и библейская мифологии были постоянным источником вдохновения для художников разных исторических периодов — от Гомера до Дж. Джойса и М. А. Булгакова. Обычно же приемы и образы вторичной условности интенсивно развиваются в сложные, переходные для литературы эпохи.

Одна из таких эпох приходится на конец XVIII — первую треть XIX в. Она ознаменована крушением феодализма, буржуазными революциями, национально-освободительными движениями в ряде европейских стран. Эти общественные явления нашли свое идейно-художественное отражение в романтизме. Представители этого литературного направления жадно воспринимали национальное фольклорное богатство, пользовались плодами народной фантазии, прибегали к устно-поэтическим формам — сказкам, легендам, преданиям. Они щедро вводили в свои произведения метафоры, метонимии, символы, добиваясь тем самым лиризма и особенно доверительного диалога с читателем. Условность художественного мира у авторов-романтиков — аналог сложной реальности раздираемой противоречиями эпохи. Это видно, к примеру, в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон», в основу которой положен библейский миф о взбунтовавшемся ангеле, низвергнутом богом в преисподню. Фантастический образ Демона, являющегося, по сути, двойником других лермонтовских героев — Арбенина и Печорина, как нельзя ярче сконцентрировал в себе боль и отчаяние одиночества прогрессивных людей николаевской эпохи, их стремление к добру и протест во имя свободы. Попытки постичь ускользающие от ясного понимания законы нового, буржуазного, общественного строя и приводят к возникновению в литературе романтизма фантастического течения. Необыкновенно ярко оно проявилось у немецких романтиков: Э. Т. А. Гофмана, Новалиса, Л. Тика.

Приемом вторичной условности пользуются и писатели-реалисты. Фантастические образы и ситуации встречаются не только у зачинателей русского критического реализма: А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, но и у Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина. Достаточно вспомнить толстовского Холстомера, выносящего приговоры несправедливому общественному устройству, или одного из щедринских градоначальников, у которого вместо головы был... органчик, игравший только две мелодии: «Не потерплю» и «Разорю». Эти приемы фантастического очеловечивания животного и гротескного овеществления человека вскрывают социальные пороки России второй половины XIX в.: разорение народа власть имущими, фальшь и лицемерие правящих классов, долготерпение крестьянства.

И все-таки в XIX в. реалисты избегали условных форм. В XX в. ситуация меняется. В наши дни мастера критического и социалистического реализма (Б. Брехт, Т. Манн, Б. Шоу, Фр. Дюрренматт, А. Франс) нередко создают в своих произведениях условные ситуации и обстоятельства, прибегают к смещению временны́х и пространственных пластов, пишут драмы-притчи и романы-мифы.

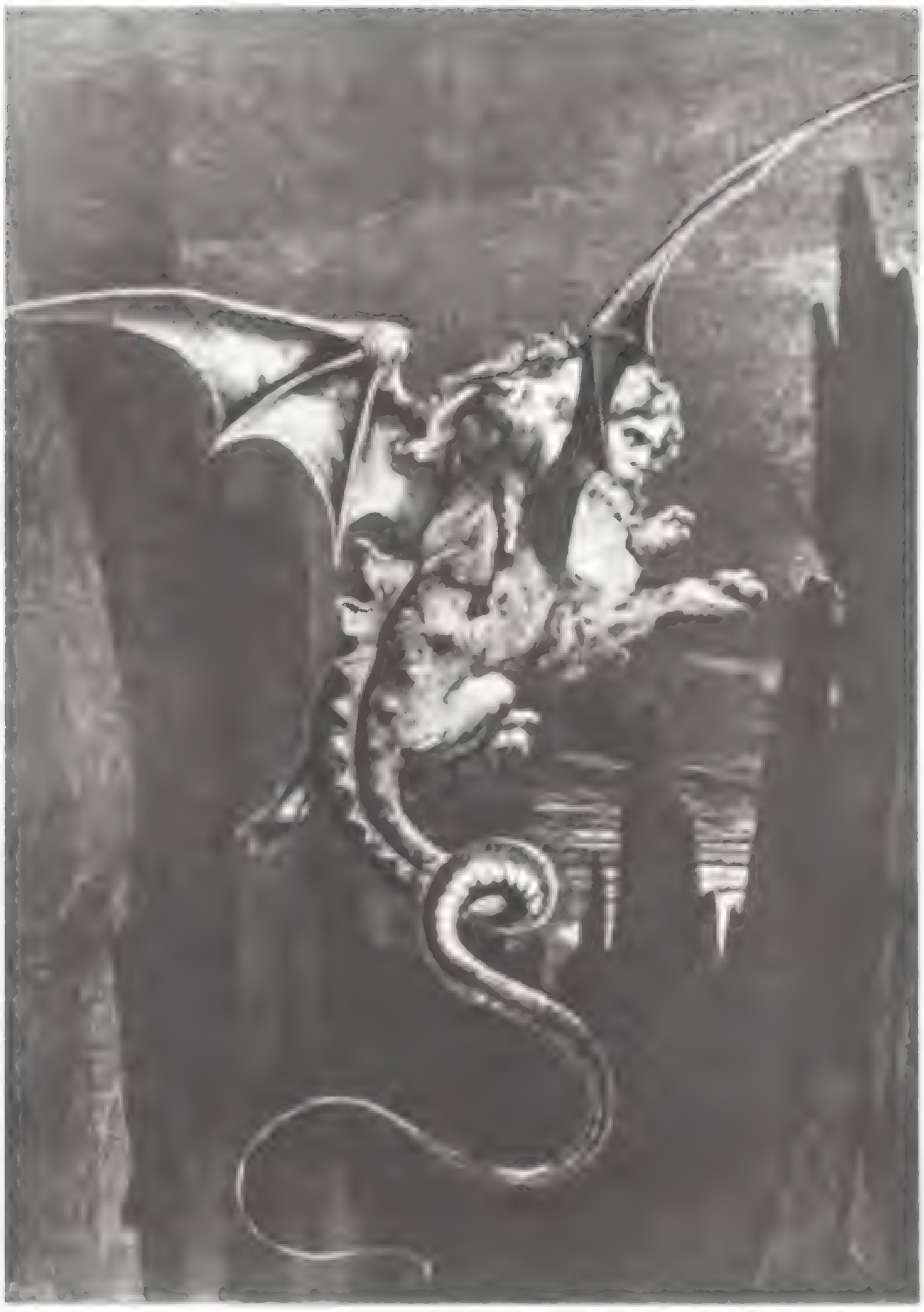
Одним из наиболее емких в идейном и художественном отношении средств в литературе XX в. является миф. У советских авторов обращение к мифу особенно ярко проявилось в 60—80-е гг. и вылилось в межнациональное стилевое течение (В. А. Каверин, В. П. Катаев, Ч. Айтматов, Ю. С. Рытхэу, Ч. Амирэджиби, А. А. Ким).

Использование вторичной условности расширяет возможности социалистического реализма, придает ему романтическую окрыленность и глубину поэтического видения.

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

В Толковом словаре В. И. Даля читаем: «Фантастический — несбыточный, мечтательный; или затейливый, причудливый, особенный и отличный по своей выдумке». Иначе говоря, подразумеваются два значения: 1) нечто нереальное, невозможное и невообразимое; 2) нечто редкое, преувеличенное, необычное. Применительно к литературе главным становится первый признак: когда мы говорим «фантастический роман» (повесть, рассказ и т. д.), то имеем в виду не столько то, что в нем описываются редкие события, сколько то, что эти события — полностью или частично — вообще невозможны в реальной жизни. Фантастическое в литературе мы определяем по его противоположности реальному и существующему.

Иллюстрация Г. Доре к «Божественной комедии» Данте Алигьери.



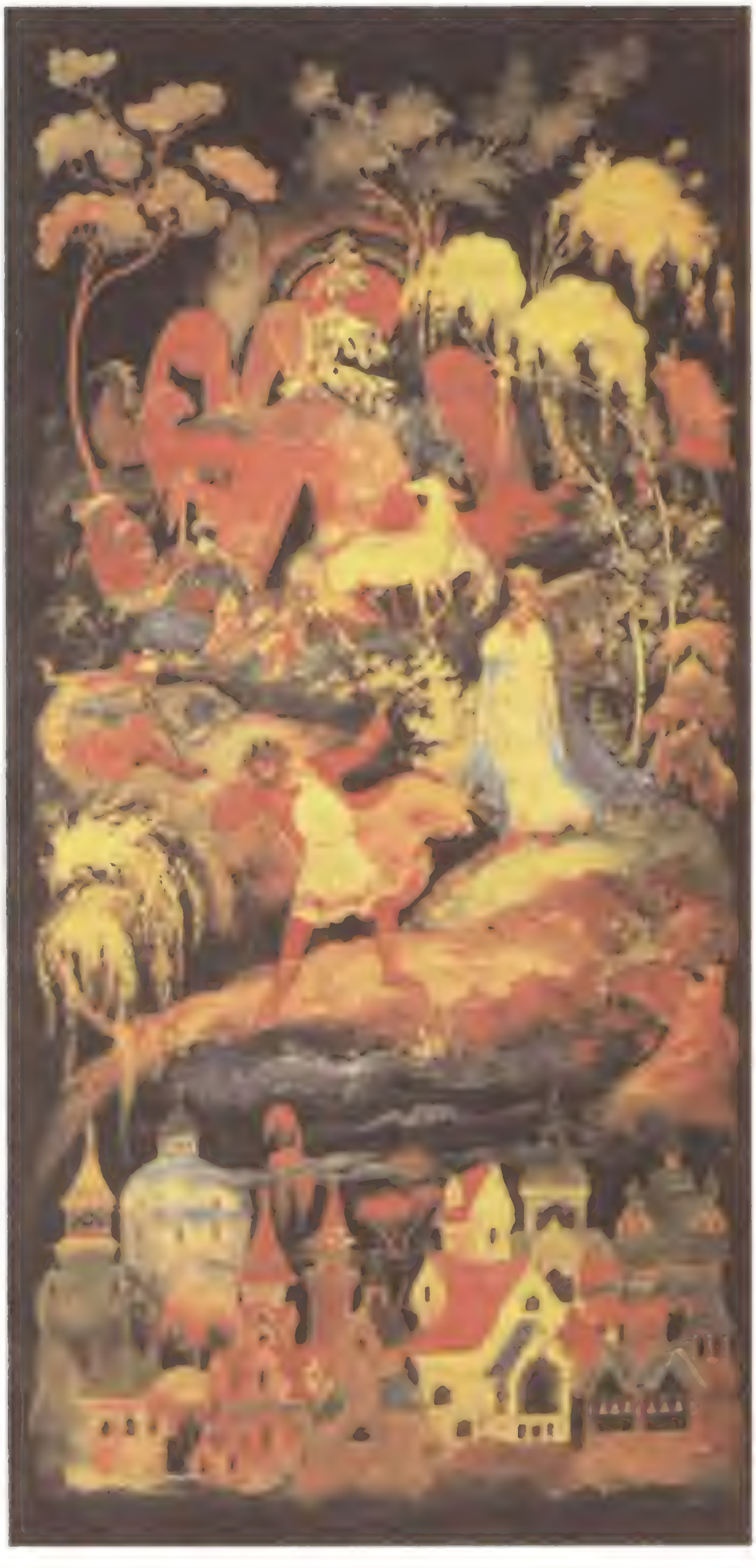
Эта противоположность одновременно очевидна и чрезвычайно изменчива. Звери или птицы, наделенные человеческой психикой и владеющие человеческой речью; силы природы, олицетворенные в антропоморфных (т. е. имеющих человеческий вид) образах богов (например, античные боги); живые существа противоестественной гибридной формы (в древнегреческой мифологии полулюди-полукони — кентавры, полуптицы-полульвы — грифоны); противоестественные действия или свойства (например, в восточнославянских сказках смерть Кощея, спрятанная в нескольких вложенных друг в друга волшебных предметах и животных) — все это без труда ощущается нами как именно фантастическое. Однако многое зависит и от исторической позиции наблюдателя: то, что сегодня представляется фантастическим, для создателей античной мифологии или древних волшебных сказок вовсе еще не было принципиально противопоставлено реальности. Поэтому в искусстве происходят постоянные процессы переосмысления, перехода реального в фанастическое и фантастического в реальное. Первый процесс, связанный с ослаблением позиций античной мифологии, отмечен

К. Марксом: «...греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву. Разве тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого искусства, возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа? (К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. Т. 1. М., 1983. С. 165). Обратный процесс перехода фантастического в реальное демонстрирует научно-фантастическая литература: научные открытия и достижения, представлявшиеся на фоне своего времени фантастическими, по мере развития технического прогресса становятся вполне возможными и осуществимыми, а порой даже выглядят чересчур элементарными и наивными.

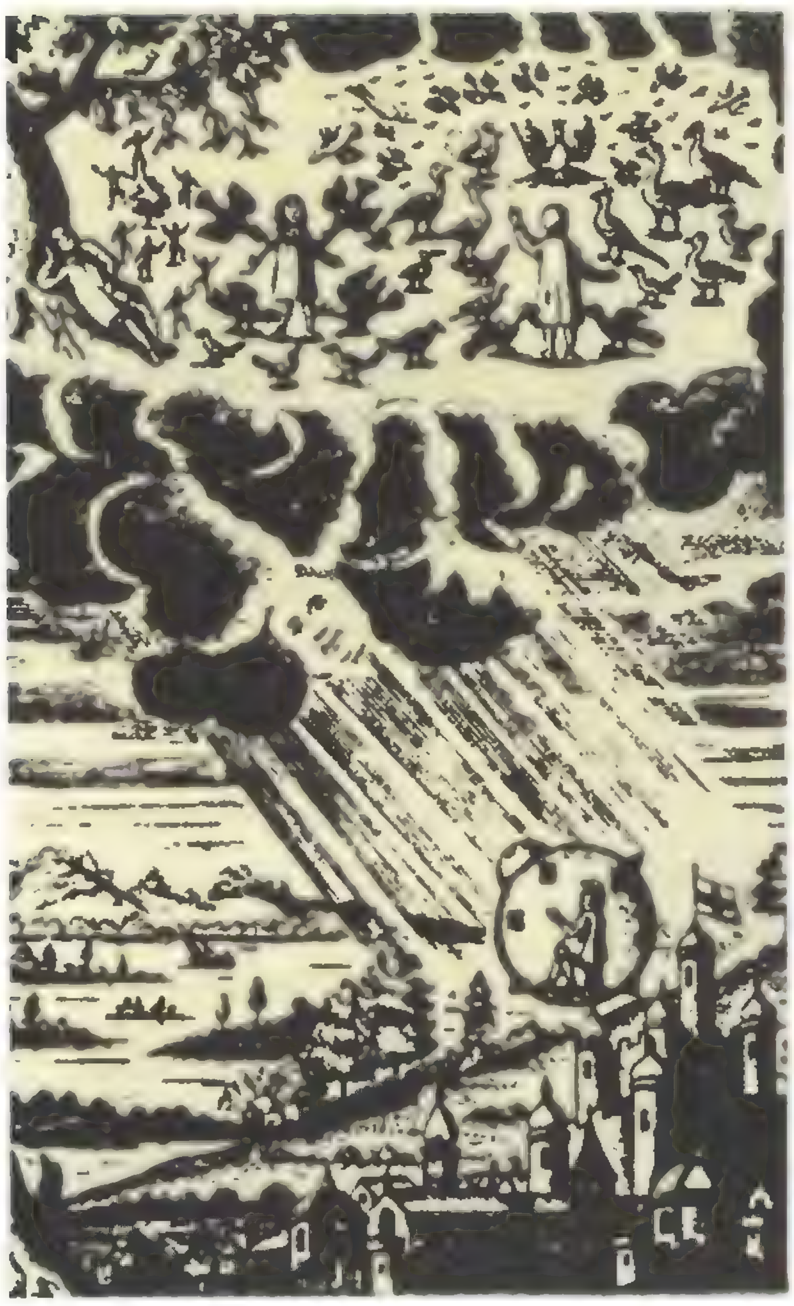
Таким образом, восприятие фантастического зависит от нашего отношения к его сути, т. е. к степени реальности или нереальности изображаемых событий. Однако у современного человека — это очень сложное чувство, обусловливающее всю сложность и многогранность переживания фантастического. Современный ребенок верит в сказочное, однако от взрослых, из познавательных передач радио, телевидения он уже знает или догадывается, что «в жизни все не так». Поэтому к его вере примешивается доля неверия и он способен воспринимать невероятные события то как реальные, то как фантастические, то на грани реального и фантастического. Взрослый человек «не верит» в чудесное, однако ему порою свойственно воскрешать в себе прежнюю, наивную «детскую» точку зрения, чтобы со всей полнотой переживаний окунуться в воображаемый мир, словом, к его неверию примешивается доля «веры»; и в заведомо фантастическом начинает «мерцать» реальное и подлинное. Даже если мы твердо убеждены в невозможности фантастики, это не лишает ее в наших глазах интереса и эстетической притягательности, ибо фантастичность становится в таком случае как бы намеком на другие, еще не познанные сферы жизни, указанием на ее вечную обновляемость и неисчерпаемость. В пьесе Б. Шоу «Назад к Мафусаилу» один из персонажей (Змея) говорит: «Чудо — это то, что невозможно и тем не менее возможно. То, что не может произойти и тем не менее происходит». И действительно, как бы ни углублялись и ни умножались наши научные сведения, появление, скажем, нового живого существа всегда будет восприниматься как «чудо» — невозможное и в то же время вполне реальное. Именно сложность переживания фантастики позволяет ей легко объединяться с иронией, смехом; создавать особый жанр иронической сказки (X. К. Андерсен, О. Уайльд, Е. Л. Шварц). Происходит неожиданное: ирония, казалось бы, должна убить или по крайней мере ослабить фантастику, но на самом деле она усиливает и укрепляет фантастическое начало, так как побуждает нас не воспринимать его буквально, задумываться над скрытым смыслом фантастической ситуации.

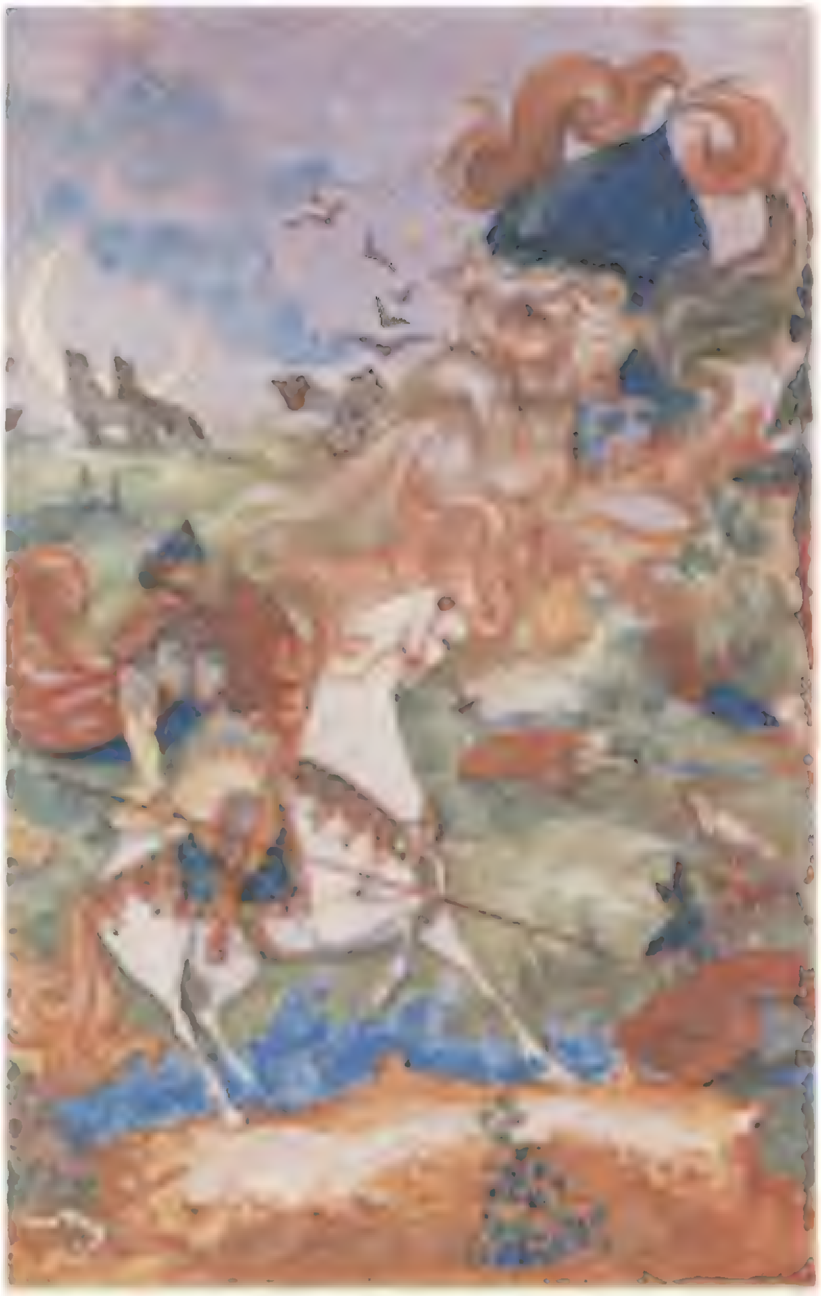
История мировой литературы, особенно нового и новейшего времени, начиная с *романтизма* (конец XVIII — начало XIX в.), накопила огромное богатство художественного арсенала фантастики. Главные ее виды

«Видение Китежа под водой». Художник Т. Зубков. Палех.



Слева:
Иллюстрация к роману Сирано де Бержерака «Государства и империи солнца».
Справа:
Иллюстрация В. Дудорова к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила».





определяются по степени отчетливости и рельефности фантастического начала: явная фантастика; фантастика неявная (завуалированная); фантастика, получающая естественно-реальное объяснение, и т. д.

В первом случае (явная фантастика) сверхъестественные силы открыто вступают в действие: Мефистофель в «Фаусте» И. В. Гёте, Демон в одноименной поэме М. Ю. Лермонтова, черти и ведьмы в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, Воланд и компания в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова. Фантастические персонажи вступают в прямые отношения с людьми, пытаются повлиять на их чувства, мысли, поведение, причем отношения эти часто приобретают характер преступного сговора с чертом. Так, например, Фауст в трагедии И. В. Гёте или Петро Безродный в «Вечере сонакануне Ивана Купала» Н. В. Гоголя для исполнения своих желаний продают дьяволу свою душу.

В произведениях с неявной (завуалированной) фантастикой вместо прямого участия сверхъестественных сил происходят странные совпадения, случайности и т. д. Так, в «Лафертовской маковнице» А. А. Погорельского-Перовского прямо не сказано, что сватающийся за Машу титулярный советник Аристарх Фалелеич Мурлыкин не кто иной, как кот старухи маковницы, слывущей ведьмой. Однако многие совпадения заставляют в это поверить: Аристарх Фалелеич появляется именно тогда, когда умирает старуха и неизвестно куда пропадает кот; в поведении чиновника есть что-то кошачье: он «с приятностью» выгибает «круглую свою спину», ходит, «плавно выступая», ворчит что-то «себе под нос»; сама его фамилия — Мурлыкин — пробуждает вполне определенные ассоциации. В завуалированной форме проявляется фантастическое начало и во многих других произведениях, например в «Песочном человеке» Э. Т. А. Гофмана, «Пиковой даме» А. С. Пушкина.

Наконец, существует и такой вид фантастического, который основан на максимально полных и вполне естественных мотивировках. Таковы, например, фантастические рассказы Э. По. Ф. М. Достоевский отметил, что Э. По «только допускает внешнюю возможность неестественного события (доказывая, впрочем, его возможность и иногда даже чрезвычайно хитро) и, допустив это событие, во всем остальном совершенно верен действительности.» «В повестях По вы до такой степени ярко видите все подробности представленного вам образа или события, что, наконец, как будто убеждаетесь в его возможности, действительности...». Такая обстоятельность и «достоверность» описаний свойственна и другим видам фантастического, она создает нарочитый контраст между явно нереальной основой (фабулой, сюжетом, некоторыми персонажами) и ее предельно точной «обработкой». Этот контраст часто использует Дж. Свифт в «Путешествиях Гулливера». Например, при описании фантастических существ — лилипутов фиксируются все подробности их действий, вплоть до приведения точных цифр: чтобы переместить пленного Гулливера, «вбили восемьдесят столбов, каждый вышиной в один фут, потом рабочие обвязали... шею, руки, туловище и ноги бесчисленными повязками с крючками... Девятьсот самых сильных рабочих принялись тянуть за канаты...».

Фантастика выполняет различные функции, особенно часто функцию сатирическую, обличительную (Свифт, Вольтер, М. Е. Салтыков-Щедрин, В. В. Маяковский). Нередко эта роль совмещается с другой — утверждающей, позитивной. Будучи экспрессивным, подчеркнуто ярким способом выражения художественной мысли, фантастика часто улавливает в общественной жизни то, что только лишь нарождается и возникает. Момент опережения — общее свойство фантастики. Однако есть и такие ее виды, которые специально посвящены предвидению и прогнозированию будущего. Это уже упоминавшаяся выше научно-фантастическая литература (Ж. Верн, А. Н. Толстой, К. Чапек, С. Лем, И. А. Ефремов, А. Н. и Б. Н. Стругацкие), которая часто не ограничивается предвидением грядущих научно-технических процессов, но стремится запечатлеть весь социально-общественный уклад будущего. Здесь она близко соприкасается с жанрами утопии и антиутопии («Утопия» Т. Мора, «Город солнца» Т. Кампанеллы, «Город без имени» В. Ф. Одоевского, «Что делать?» Н. Г. Чернышевского).

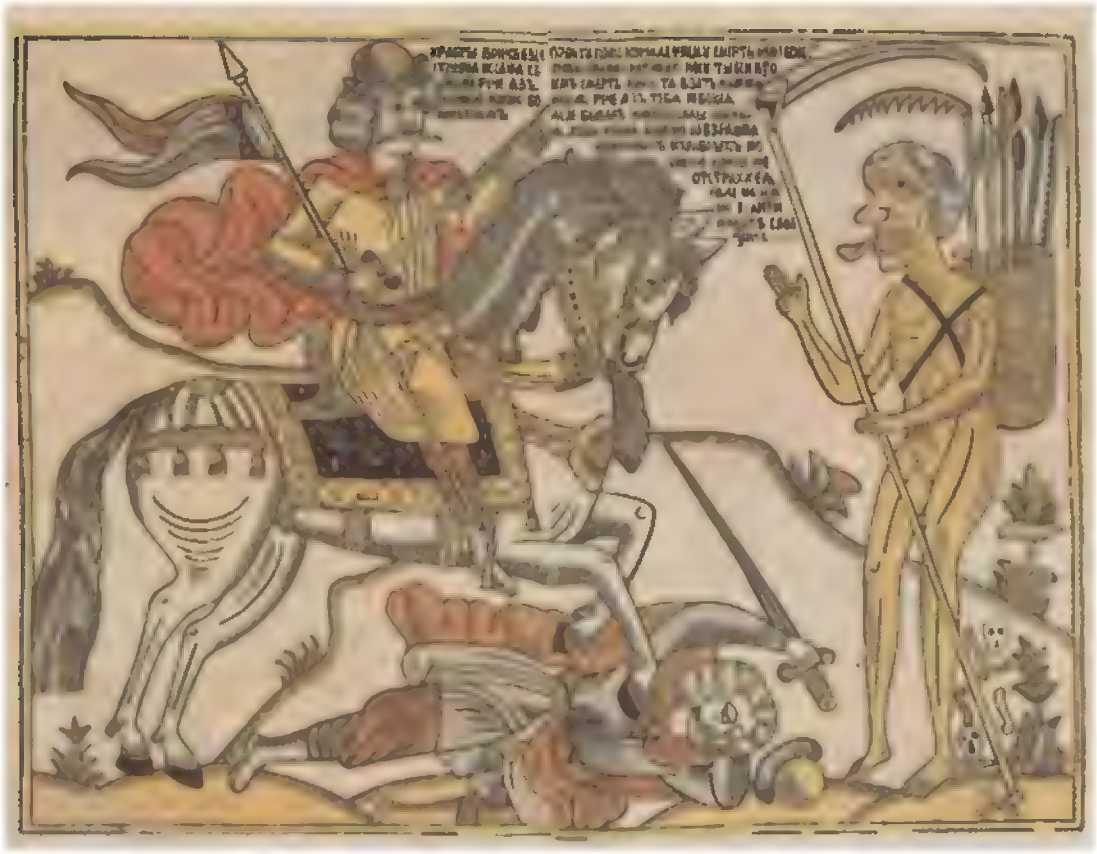
ФОЛЬКЛОР

Фольклор и литература — два вида словесного искусства. Однако фольклор — это не только искусство слова, но и составная часть народного быта, тесно переплетающаяся с другими его элементами, и в этом существенное различие между фольклором и литературой. Но и как искусство слова фольклор отличается от литературы. Эти различия не остаются незыблемыми на различных этапах исторического развития, и все же основные, устойчивые признаки каждого из видов словесного искусства отметить можно. Литература — искусство индивидуальное, фольклор — коллективное. В литературе новаторство, а в фольклоре традиция выступает на первый план. Литература бытует в письменном виде; средством хранения и передачи художественного текста, посредником между автором и его адресатом служит книга, тогда как произведение фольклора воспроизводится устно и хранится в памяти народа. Произведение фольклора живет во множестве вариантов; при каждом исполнении оно воспроизводится как бы заново, при прямом контакте исполнителя-импровизатора с аудиторией, которая не только непосредственно воздействует на исполнителя (обратная связь), но подчас и сама подключается к исполнению.

Термин «фольклор», который в 1846 г. ввел в науку английский ученый У. Дж. Томс, в переводе означает «народная мудрость». В отличие от многих западноевропейских ученых, которые к фольклору относят самые различные стороны народного быта (вплоть до кулинарных рецептов), включая сюда также и элементы материальной культуры (жилье, одежда), советские ученые и их единомышленники в других странах фольклором считают устное народное творчество — поэтические произведения, создаваемые народом и бытующие в широких народных массах, наряду с фольклором музыкальным и танцевальным. Такой подход учитывает художественную природу фольклора как искусства слова. Изучением фольклора занимается фольклористика.

История фольклора уходит в глубокое прошлое человечества. М. Горький определил фольклор как устное творчество трудового народа. Действительно, фольклор возник в процессе труда, всегда выражал взгляды и интересы главным образом людей труда, в нем в самых различных формах проявлялось стремление человека облегчить свой труд, сделать его радостным и свободным.

Первобытный человек все свое время расходовал на труд или на подготовку к нему. Действия, посредством которых он стремился повлиять на силы природы, сопровождались словами: произносились заклинания, заговоры, к силам природы обращались с просьбой, угрозой или благодарностью. Эта нерасчлененность различных видов по существу уже художественной деятельности (хотя сами творцы-исполнители ставили перед собой сугубо практические цели) — единство слова, музыки, танца, декоративного искусства — известна в науке как «первобытный синкретизм»; следы его и сейчас заметны в фольклоре. По мере того как у человека накапливался все более значительный жизненный опыт, который необходимо было передать следующим поколениям, увеличивалась роль словесной информации: ведь именно слово могло наиболее успешно сообщить не только о происходящем *здесь* и *сейчас,* но и о том, что случилось или случится *где-то* и *когда-то* или *когда-нибудь.*


Аника-воин и смерть. Лубок.

Издания русского фольклора.

Выделение словесного творчества в самостоятельный вид искусства — важнейший шаг в предыстории фольклора, в его самостоятельном, хотя и в связанном с мифологическим сознанием, состоянии. Решающим событием, проложившим рубеж между мифологией и собственно фольклором, явилось появление *сказки.* Именно в сказке воображение — этот, по словам К. Маркса, великий дар, так много содействовавший развитию человечества, — впервые было осознано как эстетическая категория.

С формированием наций, а затем и государств складывался героический эпос: индийская «Махабхарата», ирландские саги, киргизский «Манас», русские былины. Лирика, не связанная с обрядом, возникла еще позже: в ней проявился интерес к человеческой личности, к переживаниям простого человека. Народные песни периода феодализма рассказывают о крепостной неволе, о тяжкой женской доле, о народных защитниках, таких, как Кармелюк на Украине, Яношик в Словакии, Степан Разин на Руси.

Изучая народное творчество, следует постоянно иметь в виду, что народ — понятие не однородное и исторически изменчивое. Господствующие классы стремились всеми средствами внедрять в народные массы мысли, настроения, произведения, противоречащие интересам трудящихся, — верноподданнические по отношению к царизму песни, «духовные стихи» и т. п. К тому же и в самом народе века угнетения накопили не только ненависть к эксплуататорам, но и невежество, забитость. История фольклора — это одновременно и процесс постоянного роста самосознания народа, и преодоление того, в чем выражались его предрассудки.

Особый этап в развитии народного творчества нашей Родины составляет советская эпоха.

По характеру связи с народным бытом различают фольклор обрядовый и необрядовый. Сами исполнители фольклора придерживаются иной классификации. Для них существенно, что одни произведения поются, другие — сказываются. Ученые-филологи все произведения фольклора относят к одному из трех родов — к эпосу, лирике или драме, как это принято и в литературоведении.

Некоторые фольклорные жанры связаны между собой общей сферой бытования. Если дореволюционный фольклор весьма четко различался по социальной принадлежности его носителей (крестьянский, рабочий), то теперь более существенны возрастные отличия. Особый раздел народного поэтического творчества составляет детский фольклор — игровой (жеребьевки, считалки, различные игровые песенки) и неигровой (скороговорки, страшилки, перевертыши). Основным жанром современного молодежного фольклора стала самодеятельная, так называемая бардовская песня.

Фольклор каждого народа неповторим, как и его история, обычаи, культура. Былины, частушки присущи только русскому фольклору, думы — украинскому и т. д. Самобытны лирические песни каждого народа. Даже самые краткие произведения фольклора — пословицы и поговорки — одну и ту же мысль выражают у каждого народа по-своему, и там, где мы говорим: «Молчанье — золото», японцы с их культом цветов скажут: «Молчанье — цветы».

Однако уже первые ученые-фольклористы были поражены сходством *сказок,* песен, преданий, принадлежащих различным народам. Сначала это объясняли общим происхождением родственных (например, индоевропейских) народов, затем заимствованием: один народ перенимал у другого сюжеты, мотивы, образы.

Последовательное и убедительное объяснение всех явлений сходства дает только исторический материализм. Опираясь на богатейший фактический материал, ученые-марксисты объяснили, что сходные сюжеты, мотивы, образы возникали у народов, находившихся на одних и тех же этапах социально-культурного развития, даже если народы эти жили на разных континентах и не встречались между собой. Так, волшебная сказка — это утопия, мечта о справедливости, которая складывалась у различных народов по мере появления у них частной собственности, а вместе с ней и социального неравенства. Первобытное общество не знало волшебной сказки ни на одном из материков.

Сказки, героический *эпос*, баллады, *пословицы, поговорки, загадки,* лирические песни разных народов, отличаясь национальной самобытностью как по форме, так и по содержанию, в то же время создаются на основе общих для определенного уровня художественного мышления и закрепленных традицией законов. Вот один из «естественных экспериментов», который подтверждает это положение. Французский поэт П. Ж. Беранже написал стихотворение «Старый капрал», использовав в качестве основы (и при этом существенно ее переработав) «жалобу» — особого рода французскую народную балладу. Поэт В. С. Курочкин перевел стихотворение на русский язык, и благодаря музыке А. С. Даргомыжского песня проникла в русский фольклорный репертуар. А когда, много лет спустя, ее записали на Дону, обнаружилось, что народные певцы произвели значительные изменения текста (кстати, и музыки), как бы восстанавливая в главном первоначальную форму французской «жалобы», которую донские казаки конечно же никогда не слыхали. В этом сказались общие законы народно-песенного творчества.

Литература появилась позже, чем фольклор, и всегда, хотя и по-разному, использовала его опыт. В то же время литературные произведения издавна проникали в фольклор и оказывали воздействие на его развитие.

Характер взаимодействия двух поэтических систем исторически обусловлен и потому неодинаков на различных этапах художественного развития. На этом пути чрезвычайно важен тот совершающийся на крутых поворотах истории процесс перераспределения социальных сфер действия литературы и фольклора, который на материале русской культуры XVII в. отмечен академиком Д. С. Лихачевым. Если еще в XVI в. сказочников держали даже при царском дворе, то столетие-полтора спустя фольклор уходит из жизни и быта господствующих классов; теперь устная поэзия — достояние почти исключительно народных масс, а литература — господствующих классов. Так позднейшее развитие может подчас изменить наметившиеся тенденции взаимодействия литературы и фольклора, и порою самым существенным образом. Однако пройденные этапы не предаются забвению. То, что завязалось в народном творчестве времени Колумба и Афанасия Никитина, неповторимо отозвалось в исканиях М. Сервантеса и Г. Лорки, А. С. Пушкина и А. Т. Твардовского.

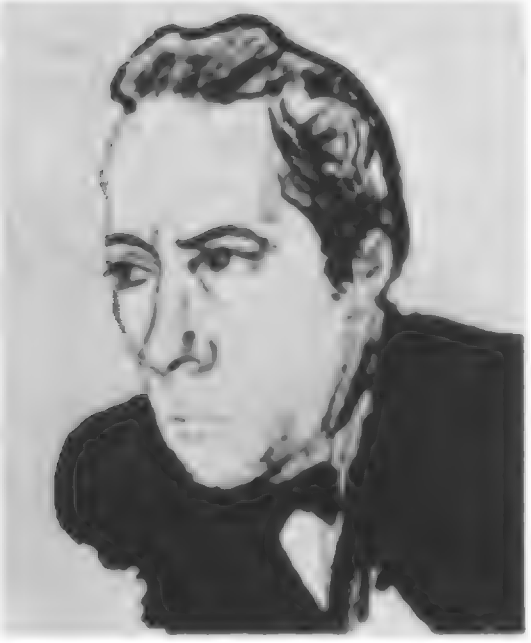
При взаимодействии народного творчества с реалистической литературой полнее, чем когда бы то ни было, обнаруживается неисчерпаемость фольклора как вечного источника непрерывно развивающегося искусства. Литература *социалистического реализма,* как никакая другая, опирается не только на опыт непосредственных предшественников, но и на все лучшее, что характеризует литературный процесс на всем его протяжении, и на фольклор во всем его неисчерпаемом богатстве.

С построением социалистического общества постепенно стираются разграничения между литературой и фольклором по социальному принципу: при социализме оба вида словесного искусства выражают взгляды и интересы трудящихся. В последние годы заметно возрос интерес и к старинному (традиционному) фольклору, особенно в странах социализма. В этом нет ничего удивительного, достаточно вспомнить, как в трудные дни гражданской войны В. И. Ленин поддерживал русский народный хор под руководством М. Е. Пятницкого.

Принятый в 1976 г. закон «Об охране и использовании памятников истории культуры» к числу национальных сокровищ относит и «записи фольклора и музыки». Однако запись — лишь вспомогательное средство фиксирования фольклорного текста. Но даже самой точной записью нельзя заменить живой родник народной поэзии.

ФУТУРИЗМ

Слово «футуризм» впервые появилось в заглавии манифеста итальянского поэта Филиппо Томмазо Маринетти, напечатанного 20 февраля 1909 г. в парижской газете «Фига-



В. В. Хлебников. Рисунок В. В. Маяковского.

ро». Год спустя появились манифесты футуристов в живописи (У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Балла, Дж. Северини) и музыке (Б. Прателла). Название своего течения они производили от латинского слова futurum — «будущее». Попытки создать искусство, устремленное в будущее, сочеталось в их манифестах и стихах с отрицанием искусства прошлого. В Италии, чтящей памятники Древнего Рима, средневековья, эпохи Возрождения, это звучало особенно вызывающе. Футуристы в своих произведениях отказывались от чувств, определявших этику людей прошлого, — жалости, неприятия насилия, уважения к другим людям. Многие итальянские футуристы воспевали технику, отрицая влияние эмоции, поддерживали военные устремления своей страны, а некоторые впоследствии и фашизм Муссолини.

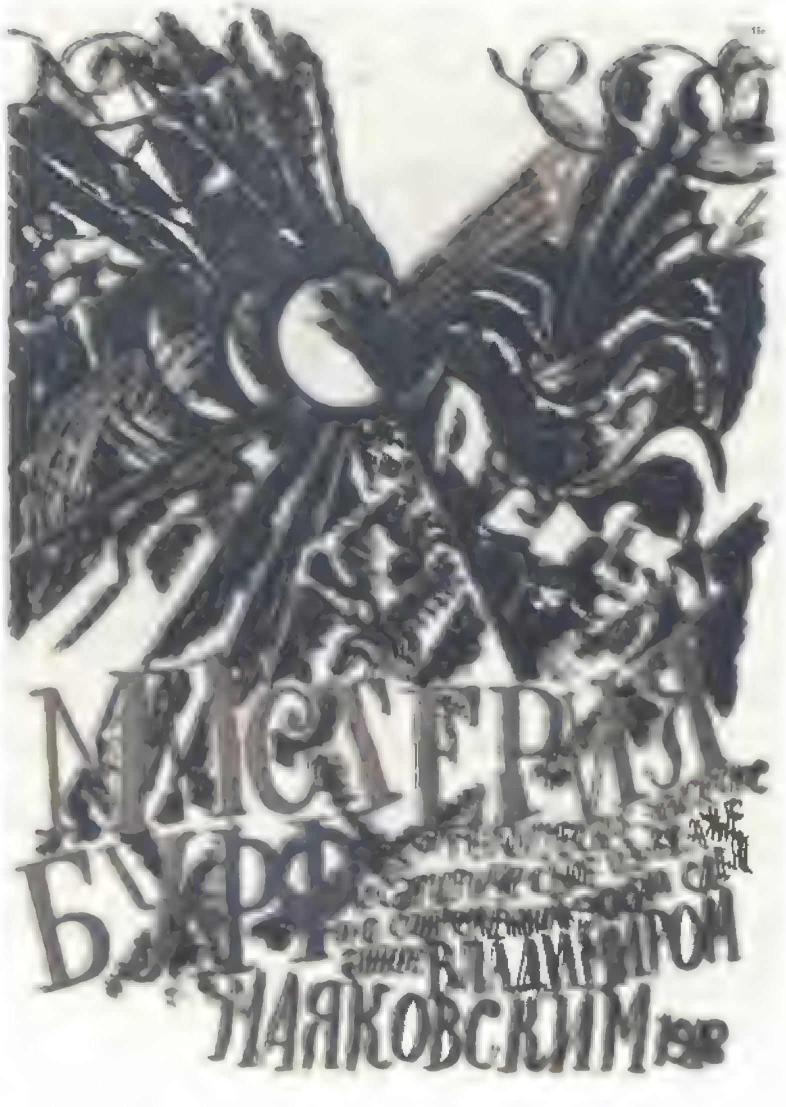
Во всем этом проявилась отрицательная сущность итальянского футуризма, хотя некоторые его художественные достижения вошли в фонд мирового искусства. Например, стремление к синтезу искусств (особенно взаимовлияние литературы и живописи), поиски новых средств поэтической выразительности, попытки создать непривычный тип книги, которая бы воздействовала на читателя не только своим содержанием, но и внешней формой.

В России футуризм на первых порах проявился в живописи, а только потом — в поэзии. Художественные поиски братьев Д. и Н. Бурлюков, М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, А. Экстер, Н. Кульбина, М. В. Матюшина и других в 1908—1940 гг. были как бы художественной предысторией русского футуризма.

Саму же его историю надо начинать с 1910 г., когда из печати вышли два сборника: довольно умеренная «Студия импрессионистов» (Д. и Н. Бурлюки, В. В. Хлебников, а также вовсе не футуристы — А. Гидони, Н. Н. Евреинов и другие) и уже предварявший собственно футуристические издания «Садок судей», отпечатанный на обратной стороне обоев. Участники второго сборника — братья Бурлюки, В. В. Хлебников, В. В. Каменский, Е. Гуро — и составили основное ядро будущих кубофутуристов. Приставка «кубо» идет от пропагандировавшегося ими в живописи кубизма; иногда члены этой группы называли себя «гилейцами», а Хлебников придумал для них наименование «будетляне». Позднее к кубофутуристам присоединяются В. В. Маяковский, А. Е. Кручёных и Б. К. Лившиц.

Тем временем в Петербурге возникли эгофутуристы (от лат. ego — я). Это течение возглавлял Игорь Северянин. Первые его брошюры, в том числе и «Пролог эгофутуризма» (1911), особого интереса у читателей не вызвали, пока не возникла небольшая группа поэтов, объединившихся вокруг И. Северянина, — К. К. Олимпов, И. В. Игнатьев, В. И. Гнедов, Г. В. Иванов, Грааль-Апрельский и другие. Они основали изда-

РЖАНОЕ СЛОВО
РЕВОЛЮЦИОННАЯ ХРЕСТОМАТИЯ
ФУТУРИСТОВ
1918



Слева:
Одно из изданий футуристов.
Справа:
В. В. Маяковский. «Мистерия-Буфф». Эскиз обложки. Художник В. Ермолаева.

тельство «Петербургский глашатай», выпускавшее одноименную газету (вышло всего два номера) и альманахи под выразительными заглавиями: «Засахаре Кры», «Небокопы», «Стеклянные цепи», «Орлы над пропастью» и т. п. Их стихи, при всей экстравагантности и довольно робких попытках создавать собственные слова, обычно не столь уж резко отличались от общепринятой поэзии. Не случайно первый большой сборник стихов Северянина назывался словами из хрестоматийного стихотворения Ф. И. Тютчева — «Громокипящий кубок», а предисловие к нему написал поэт-символист Ф. К. Сологуб. Фактически Северянин остался единственным из эгофутуристов, вошедших в историю русской поэзии. Его стихи, при всей их претенциозности, а нередко и пошлости, все же отличались своеобразной напевностью, звучностью и легкостью.

Существовали также две группы футуристов: в 1913—1914 гг. «Мезонин поэзии» (в него входили В. Г. Шершеневич, Р. Ивнев, С. М. Третьяков, Б. А. Лавренев, Хрисанф) и в 1914—1916 гг. «Центрифуга» (С. П. Бобров, Н. Н. Асеев, Б. Л. Пастернак, К. А. Большаков, Божидар).

Каждая из этих футуристических групп считала, как правило, именно себя выразительницей «истинного» футуризма и вела ожесточенную полемику с другими группировками, но время от времени члены разных групп сближались. Так, в конце 1913 и начале 1914 г. Северянин выступал вместе с Маяковским, Каменским и Д. Бурлюком; Асеев, Пастернак и Шершеневич участвовали в изданиях кубофутуристов; Большаков переходил из группы в группу, побывав и в «Мезонине поэзии», и в «Центрифуге», и у кубофутуристов.

Однако, говоря о футуристах, мы чаще всего имеем в виду деятельность кубофутуристов. После появления альманаха «Пощечина общественному вкусу» (декабрь 1912 г.) с одноименным манифестом, после многочисленных диспутов по поводу картин и стихов о кубофутуристах заспорили. Вызвано это было прежде всего талантливостью поэтов, причислявших себя к этой группе, — Маяковского, Хлебникова, Каменского, в несколько меньшей степени — Д. и Н. Бурлюков, Гуро, Лившица. Появлявшиеся в сборниках под нарочито вызывающими заглавиями («Дохлая луна», «Бух лесиный», «Затычка», «Рыкающий Парнас», «Требник троих» и др.), их стихи сперва воспринимались читателями как попытки раздразнить вкусы и привычки буржуа. Но при внимательном чтении обнаруживалось и другое: за антиэстетичностью — ненависть к поддельной, ненастоящей красоте; за грубостью выражений — стремление дать язык «безъязыкой улице»; за непривычными словообразованиями — попытки создать «единый смертных разговор»; за непонятными картинами, воспроизводящимися в книгах, — новые принципы видения мира. Наконец, в произведениях футуристов начала появляться и та острая социальность, которая была особенно резко выражена в поэзии Маяковского, а потом и у других авторов.

Стоит отметить, что русский кубофутуризм и итальянский футуризм были далеко не однородны. Во время приезда Ф. Т. Маринетти в Россию (январь-февраль 1914 г.) Лившиц и Хлебников резко против него выступили. Особенно обнажилась непримиримость двух футуризмов с наступлением первой мировой войны. Итальянские футуристы ее приветствовали, русские же, особенно Маяковский и Хлебников, гневно осуждали. Война вообще обострила социальное зрение кубофутуристов. В эти годы Маяковский печатает в журнале «Новый Сатирикон» свои сатирические «гимны», умеряют новаторские амбиции Каменский и Д. Бурлюк. Оказавшийся в армии Хлебников пишет ряд антивоенных стихов. В 1915 г. М. Горький уже говорит о том, что «русского футуризма нет. Есть просто Игорь Северянин, Маяковский, Д. Бурлюк, В. Каменский». В эти годы он часто видится с Маяковским, знакомится с Бурлюком, включает Маяковского в список постоянных сотрудников своего журнала «Летопись», в руководимом им издательстве «Парус» выходит книга Маяковского «Простое, как мычание».

Революцию большинство футуристов приветствовали как шаг к тому будущему, к которому они и стремились, однако возобновление прежней группы оказалось уже невозможным. Наиболее политически активная часть предреволюционных футуристов вошла в организованный в 1922 г. «ЛЕФ» («Левый фронт искусств»; его возглавил Маяковский) и, следовательно, в советскую литературу.

При всех своих внутренних противоречиях футуризм сыграл определенную роль в становлении принципов творчества таких крупнейших советских поэтов, как Маяковский, Хлебников, Пастернак, Асеев.

Х, Ц, Ч

ХОРЕЙ

Хорей — один из метров русского силлабо-тонического *стихосложения,* в котором сильные места (икты) приходятся на нечетные слоги. Практически его легче всего определить таким образом: в хорее ударения падают на нечетные слоги, но не обязательно на все.

Подобный ритм мы нередко слышим в народных песнях, особенно в плясовых:

Нам сказали про Ивана-то — хитер,
Нам сказали про Андреича — хитер.
Он хитер-мудер — прохитрился,
Он прохитрился — промудрился.

Отсюда происходило убеждение, что хорей и есть «простонародный русский размер». Так, Н. М. Карамзин писал о своей поэме «Илья Муромец», написанной безрифменным хореем: «В рассуждении меры скажу, что она совершенно русская. Почти все наши старинные песни сочинены такими стихами».

И исторически хорей был первым образцом русского силлабо-тонического стихосложения. В 1735 г. В. К. Тредиаковский дал первые образцы этого стихосложения именно в виде хорея:

Коль толь, бедному, подаст помощи мне руку?
Кто и может облегчить, ах! сердечну муку?

В каждом из этих стихов соединены стих 4-стопного и стих 3-стопного хорея, т. е. размер такой же, как в некрасовском «Генерале Топтыгине» или в стихотворении А. К. Толстого «Колокольчики мои...». После «Письма о правилах российского стихотворства» М. В. Ломоносова (1739), где в качестве основного силлабо-тонического метра выбран *ямб,* хорей отодвинулся на второй план. На первых порах считалось, что он вообще непригоден для «высоких» жанров, и понадобились усилия В. К. Тредиаковского, чтобы отстоять его права. В 1744 г. появилась брошюра «Три оды парафрастические псалма 143», где Ломоносов и А. П. Сумароков переложили этот псалом ямбом, а Тредиаковский — хореем. Удача перевода подтвердила мысль о том, что хорей пригоден для выражения любых мыслей поэта. Однако практически он все же чаще всего употреблялся в анакреонтической лирике, песнях и — как предел «высокости» — в духовных одах. И давняя традиция предпочтения в «высоких материях» ямба встречается до сих пор.

Чуть позже определилась еще одна сфера употребления хорея — подражание народной поэзии. «Бова» А. Н. Радищева, «Сказка о царе Салтане» А. С. Пушкина, «Конек-Горбунок» П. П. Ершова, множество других произведений конца XVIII и начала XIX в. свидетельствуют об этом.

В зависимости от максимально возможного числа ударений в стихе хорей бывает 1-стопный, 2-стопный, 3-стопный и т. д. 1-стопный и 2-стопный в русском стихе не употребительны, они слишком «коротки». Чаще встречается 3-стопный хорей: «Не пылит дорога, / Не дрожат листы... / Подожди немного, / Отдохнешь и ты» — М. Ю. Лермонтов). Большинство его образцов приходится на жанр песни — литературной или же стилизованной под народную («Девицы-красавицы, / Душеньки, подруженьки...» — А. С. Пушкин).

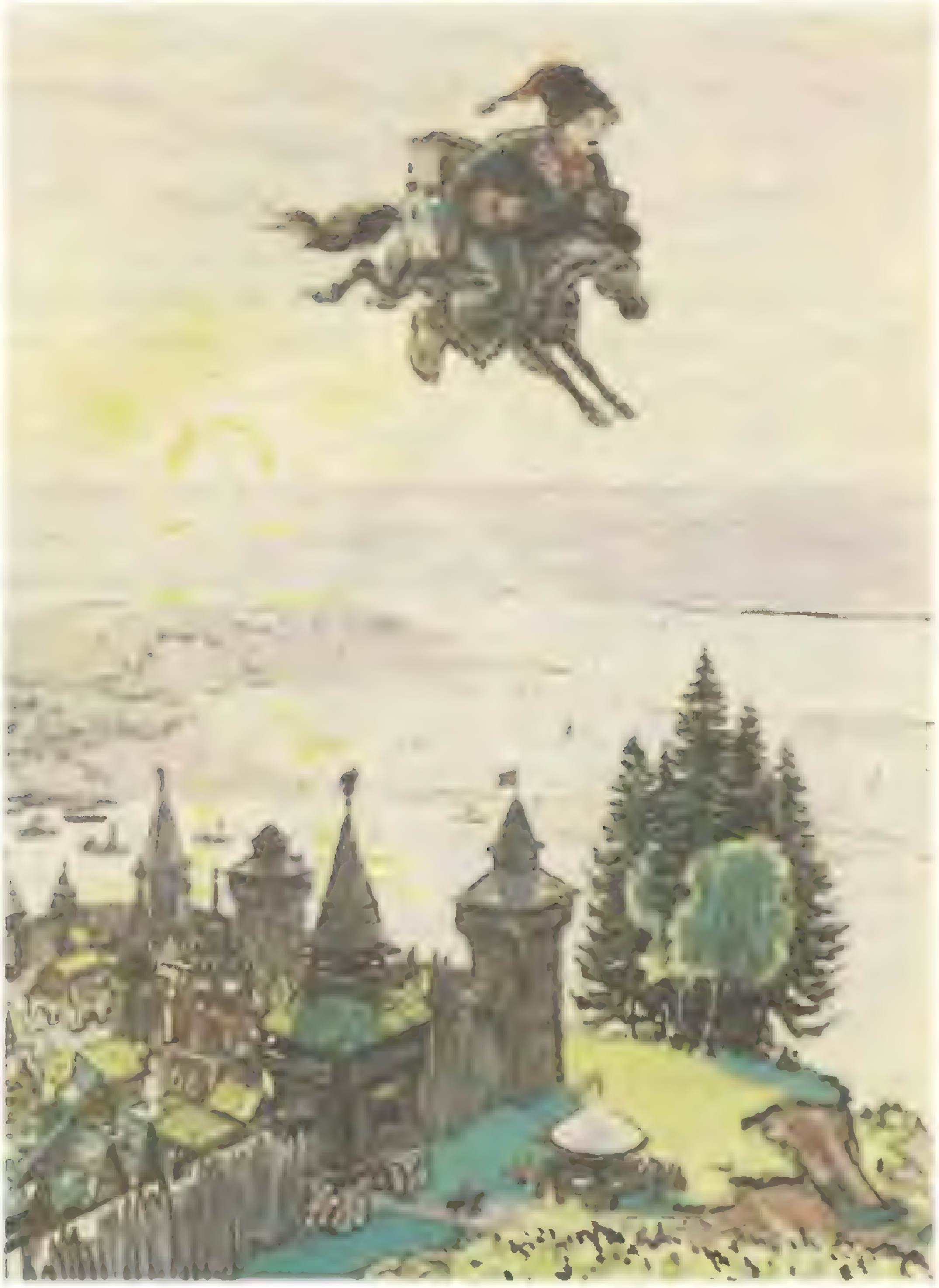
Наиболее распространен 4-стопный хорей. В золотой век русской поэзии — время Пушкина — сфера его употребления была определена тремя основными темами: стихи в народном духе («Утопленник» и сказки Пушкина), баллады («Людмила» В. А. Жуковского) и рядом с ними стихи смутно тревожные, иногда трагические (у Пушкина это «Бесы», «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы», «Дар напрасный, дар случайный...»). Следует отметить еще две разновидности 4-стопного хорея: снабженный нерифмованными дактилическими окончаниями, он служил для подражания народной поэзии, а в виде стиха с нерифмованными мужскими и женскими окончаниями — подражал испанской народной поэзии:

На Испанию родную
Призвал мавра Юлиан.
Граф за личную обиду
Мстить решился королю.
(А. С. Пушкин)

Такой стих приобрел популярность на долгое время, и, несмотря на то что его высмеивал еще Козьма Прутков в «Осаде Памбы», он дожил до начала XX в., когда его использовали в обмене посланиями А. А. Блок и А. А. Ахматова.

В ритмической организации 4-стопного хорея полностью торжествовал «альтернирующий ритм», когда самым сильным (после 7-го стиха, на который ударение падает постоянно) становился 3-й слог, принимающий ударение едва ли не во всех 100% случаев. Таким образом, в середине 4-стопного хорея образуется как бы второе, постоянное ударение, и отказ от него становится резким

Иллюстрация В. Милашевского к сказке П. П. Ершова «Конек-Горбунок».



Ну-с, так едет наш Иван
За кольцом на окиян

∪́∪ | ∪́∪ | ∪́∪ | ∪́
∪∪ | ∪́∪ | ∪∪ | ∪́

ритмическим подчеркиванием, выделением стиха из ряда других. Так, в «Василии Теркине» А. Т. Твардовского, где 99,5% стихов несут ударение на 3-м слоге, его пропуск становится физически ощу́тим:

Было так: из тьмы глубокой,
Огненный взметнув клинок,
Луч прожектора протоку
Пересек наискосок.

5-стопный хорей входит в русскую поэзию лишь в начале XIX в., а полноправным размером становится после «Ночевала тучка золотая...» и «Выхожу один я на дорогу...» М. Ю. Лермонтова (оба — 1841). Эти стихи, а также «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Ф. И. Тютчева, «Не жалею, не зову, не плачу...» С. А. Есенина закрепили этим размером определенный тематический ореол: торжественный пейзаж, дорога (воспринимаемая как жизненный путь), размышления о смерти.

6-стопный хорей встречается в двух видах — с цезурой и без нее (см. *Цезура*). Более «длинные» хореи носят характер экспериментальный.

Тяготение поэтов XX в. к использованию новых форм хорея проявляется в вольных хореях В. В. Маяковского, которые звучат совсем как неклассические стихи:

Подражатели обрадовались: / бис!
Над собою / чуть не взвод / расправу учинил.
Почему же / увеличивать / число самоубийств?
Лучше / увеличь / изготовление чернил!

В этом отрывке число стоп в стихах варьируется: 6-7-8-7 — и хореический ритм почти не ощущается, он «гримируется» под тактовик. У В. В. Маяковского подобных стихотворений немало, в том числе и самых знаменитых: «Сергею Есенину», «Юбилейное», «Товарищу Нетте...», «Разговор на одесском рейде...».

Следует отметить еще одну особенность хорея: в «народном» стиле он часто пользуется «неметрическими», «побочными» ударениями:

Заворочался в санях
Михайло Иваныч.
(Н. А. Некрасов)

Здесь во второй строке ударение падает на второй слог, чего не должно быть «по правилам». Особенно часты такие случаи в «Думе про Опанаса» Э. Г. Багрицкого, где поэт ориентировался на ритмику украинских народных песен и поэзии Т. Г. Шевченко:

Опанас отставил ногу,
Стоит и гордится:
— Здравствуйте, товарищ Коган,
Пожалуйте бриться!

Это придает размеру своеобразие, ритмическую подвижность и, сближая с ритмикой народной песни, еще более вводит хорей в круг размеров, имитирующих народные произведения.

ХРОНИКА

Хроника (от греч. chroniká — летопись) — жанр эпического и драматического родов литературы, основанный на достоверном изображении исторически важных событий в их временно́й последовательности.

Главные черты хроники — пристальный интерес к событиям, к течению самого времени. Хронику отличают гибкость сюжета, звенья которого просто присоединяются друг к другу, свободное и широкое композиционное построение, отражающее обычно порядок чередования, последовательность и длительность тех или иных событий.

Иллюстрация Л. Хижинского к «Хронике времен Карла IX» П. Мериме.

Хроника уходит своими корнями в устное народное творчество, в исторические предания, песни о подвигах героев, саги, былины. Кроме того, хроника усвоила опыт повествований о путешествиях, дипломатической переписки документов и т. д. Такая родословная, одновременно художественная и научно-деловая, обусловливает своеобразие хроникального жанра.

Хроника родилась в период античности и достигла расцвета в средневековье. В XI—XVII вв. она была чрезвычайно распространена. В тот период переводятся и перерабатываются византийские хроники, а кроме того, в многочисленных летописях и хронографах создается огромная литература по русской истории, обладающая и собственно эстетическими достоинствами (см. *Древнерусская литература*).

Начиная с эпохи Возрождения преимущественное внимание в хрониках переносится на человека. В центре эпоса и драмы нового времени становится судьба личности, «очеловеченное» время. Этот процесс ведет к вытеснению жанра хроники на периферию литературного процесса и даже за его границы — в науку (историю, филологию) и публицистику (газетную и журнальную хронику). В литературе нового времени хроника почти не встречается как самостоятельный жанр. Она вливается в эпос и драму, при этом обогащает их. Опыт хроники оказывается плодотворным при обращении к исторической теме (драмы «Генрих V», «Ричард III» У. Шекспира, роман «Хроника царствования Карла IX» П. Мериме, роман-эпопея «Жизнь Клима Самгина» М. Горького и др.).

К поэтике хроники тяготеют и различные формы автобиографий: повести-трилогии Л. Н. Толстого, А. М. Горького, С. Т. Аксакова, «Пошехонская старина» М. Е. Салтыкова-Щедрина. В этих и им подобных произведениях нет единого конфликта, а рост и формирование характера раскрываются в последовательности изображенных в хронологическом порядке эпизодов. Использование хроникальных приемов таит возможности, связанные с пародированием строго объективной и хроникальной формы рассказа в остро критическом произведении на современную тему («История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина и др.).

В наши дни жанр хроники получает свою новую жизнь, отвечая все возрастающему интересу писателей и читателей к документу, к истории.

ЦЕЗУРА

Цезура — внутристиховая пауза, не связанная с синтаксическим членением фразы. Она не всегда означает паузу в произнесении стиха, чаще всего отмечена лишь словоразделом, — для ее ощущения достаточно, чтобы в соответствующем месте оканчивалось слово:

И мысли в голове || волнуются в отваге,
И рифмы легкие || навстречу им бегут,
И пальцы просятся || к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи || свободно потекут.

(А. С. Пушкин)

Цезура предназначена для более отчетливого ритмического членения стиха, когда «длинные», многостопные размеры с ее помощью делятся на более короткие отрезки, лучше позволяющие уловить ритм, одновременно разнообразя его.

В русском классическом стихе есть размеры с цезурой обязательной и необязательной. К первым относятся 6-стопный *ямб,* гекзаметр и пентаметр. Ко вторым — 5-стопный ямб и *хорей,* 6-стопный хорей. Чередование стиха цезурованного и бесцезурного давало возможность заметных ритмических вариаций. Так, в 5-стопном ямбе для А. С. Пушкина наличие или отсутствие цезуры было очень значимым. В одной эпиграмме он спорит с В. А. Жуковским (первые две строки — цитата из стихотворения Жуковского «Тленность»):

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль: что, если это проза,
Да и дурная?..

На мысль о «дурной прозе» Пушкина навело отсутствие после четвертого слога в первом стихе цезуры, которая для него самого была обязательной. До 1830 г. сам Пушкин писал только цезурованным 5-стопником («Борис Годунов»). Однако с начала 30-х гг. он переходит к ямбу бесцезурному, и стихи «Домика в Коломне»: «Признаться вам, я в 5-стопной строчке / Люблю цезуру на второй стопе» — обманывают читателя: второй стих здесь бесцезурен.

Стопный хорей вообще похож на два разных размера, потому что строки с цезурой и без цезуры слишком не похожи друг на друга. Сравните: «Ах, метель такая, || просто черт возьми» (С. А. Есенин) и «И за это меня матушка бранила» (А. А. Дельвиг).

В 6-стопном ямбе ритмическое разнообразие достигается за счет перемены цезуры, которая может быть мужской (1-й и 4-й стихи в первом примере) и дактилической (2-й и 3-й стихи там же). В XX в. появляется и бесцезурный 6-стопник, который воспринимается или как силлабический стих («Нежить» В. И. Нарбута), или как какой-нибудь неклассический стих (некоторые строки В. В. Маяковского, «Не надо...» Е. А. Евтушенко).

В более редких длинных размерах цезура обязательна, причем в одном стихе она может быть не одна («В глухой колодец, || давно забытый, || давно без жизни || и без воды...» — К. Д. Бальмонт).

Особый случай представляют собой цезурные наращения или усечения, когда поэт, пользуясь ритмической паузой, «добавляет» к полустишию лишний безударный слог или, наоборот, «убирает» его:

Я мечтою ловил || уходящие тени,
Уходящие тени || погасавшего дня,
Я на башню всходил, || и дрожали ступени,
И дрожали ступени || под ногой у меня.
(К. Д. Бальмонт)

Это 4-стопный анапест с цезурой после шестого слога. Однако во втором и четвертом стихе после этого слога, в паузе, добавлен еще один безударный слог.

Сложнее пример из Г. Р. Державина:

Что ты заводишь || песню военну
Флейте подобно, || милый снигирь?
С кем мы пойдем || войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш? || Кто богатырь?

Точный размер стихотворения дает стих: «Полно петь песню || военну, снигирь!» Это 4-стопный дактиль с цезурой после седьмого слога. Она рассекает пополам группу из двух безударных слогов, и поэт свободно «укорачивает» то одно, то второе полустишие.

ЦИКЛИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

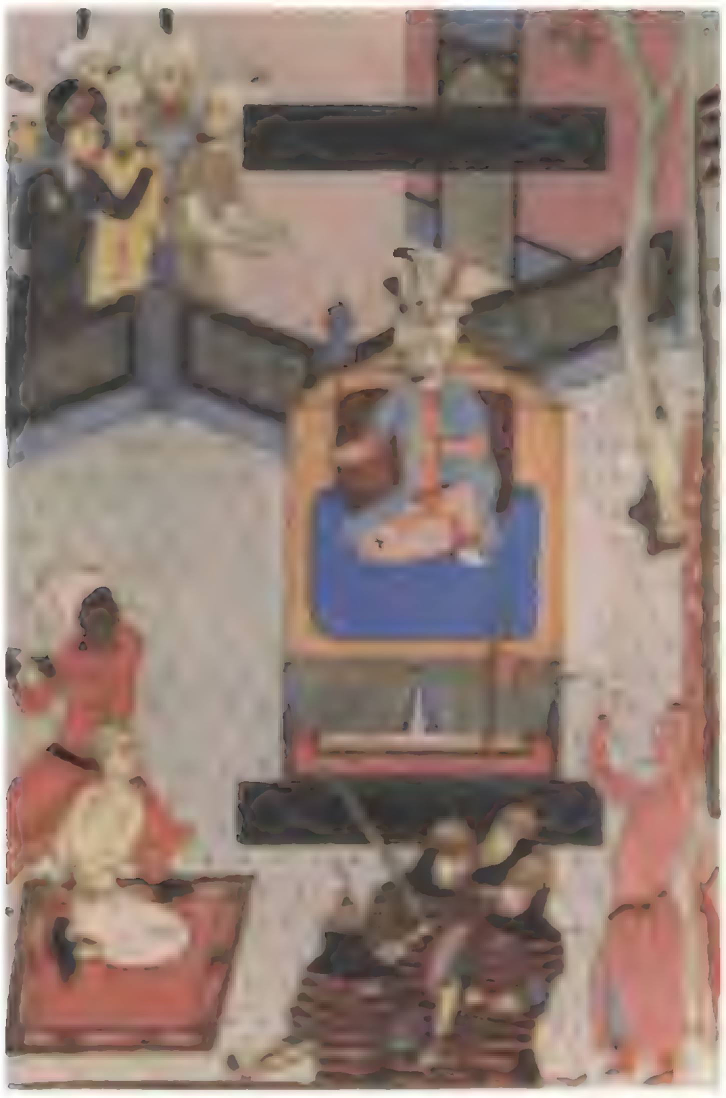
Циклизация (от греч. kýklos — круг, колесо) — объединение ряда произведений на основе идейно-тематического сходства, общности жанра, места или времени действий, персонажей, формы повествования, стиля. Результатом такого объединения является цикл.

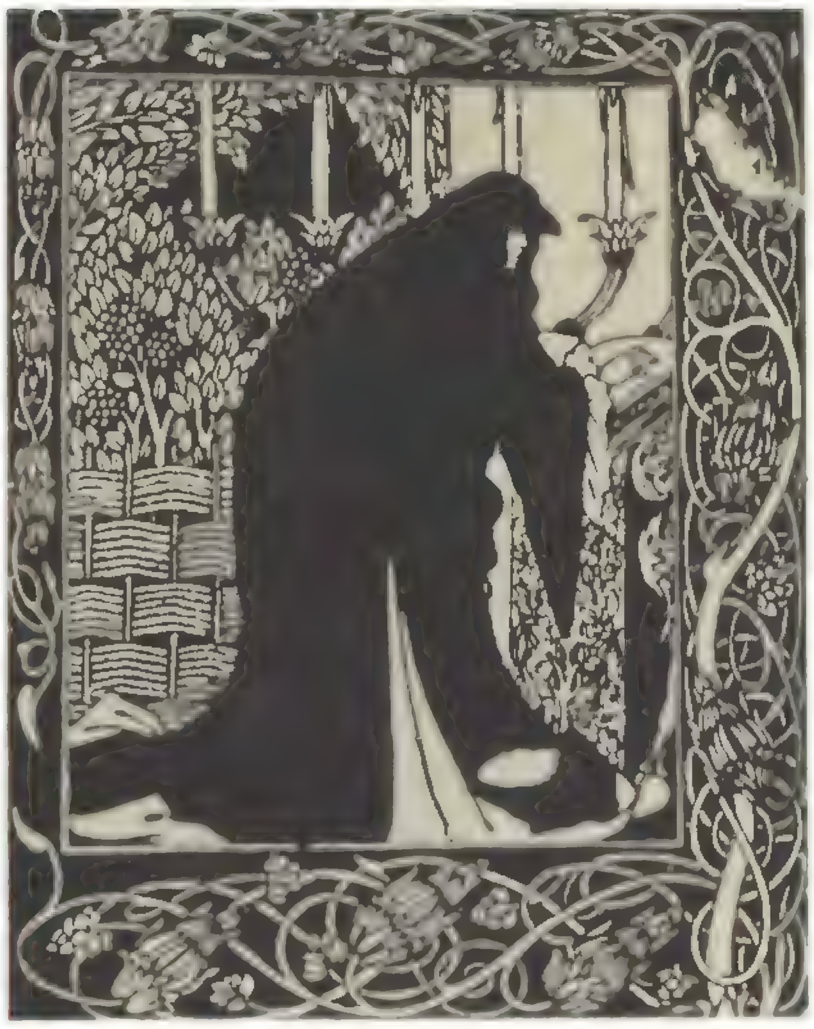
Циклизация встречается в *фольклоре*. Русские былины и предания нередко группируются вокруг центрального героя — Ильи Муромца, Василия Буслаева, Петра Первого; тюркские сказки — вокруг ловких Алдара-косе, Ходжи Насреддина и т. п.

Циклизация свойственна всем родам профессиональной литературы: *эпосу, лирике, драме*.

В XIX—XX вв. произведения эпических жанров соединяются в циклы на основании схожести темы, сюжета, проблемы. Таковы «Записки охотника» И. С. Тургенева, «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского, «Губернские очерки» и «За рубежом» М. Е. Салтыкова-Щедрина; циклы романов Э. Золя «Ругон-Маккары», Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах»; очерковый цикл «В Америке» М. Горького, «Одесские рассказы» и «Конармия» И. Э. Бабеля и т. п. Дилогия, трилогия, тетралогия включают в себя два, три, четыре произведения.

Произведения лирических жанров группируются в циклы. Это циклы *элегий* древнеримских поэтов (Проперция, Тибулла, Овидия), описывающих страдания отвергнутой любви. Стихотворения итальянцев эпохи Возрождения А. Данте и Фр. Петрарки, француза П. де Ронсара, англичанина У. Шекспира образуют циклы, посвященные возлюбленным. Группируются в циклы оды в литературе *классицизма:* элегии, послания и думы в произведениях романтиков. Неподдельный интерес поэтов-романтиков 1-й трети XIX в. к экзотическому Востоку и противопоставление его поэтических картин прозаической действительности Запада вызывают к





Слева:
Иллюстрация Б. Дехтерева к книге сказок «Тысяча и одна ночь».
Справа:
Иллюстрация О. Бердсли к книге Т. Мэлори «Смерть короля Артура».

жизни особые, литературно-географические циклы: восточные поэмы и лирические стихотворения «Еврейские мелодии» Дж. Г. Байрона, южные поэмы А. С. Пушкина, «Крымские сонеты» А. Мицкевича, кавказские поэмы М. Ю. Лермонтова. Писатели-реалисты Н. А. Некрасов и И. С. Тургенев располагают свои стихотворения в циклах, руководствуясь идейными, жанровыми и стилевыми признаками. Особенно велика роль лирического цикла в поэзии русского *символизма*.

Циклизация драматических произведений основывается также на единстве жанра и метода («Театр Клары Гасуль» П. Мериме, «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина); на идейно-тематическом и жанровом родстве (например, «Неприятные пьесы» и «Приятные пьесы» Б. Шоу, «Три пьесы для пуритан» и «Театр революции» Р. Роллана).

Циклизация служит одним из способов образования новых жанров. Так, роман исторически развился из своеобразного цикла новелл, что подтверждает обилие вставных новелл в европейском романе на ранней стадии его существования («Сатирикон» Г. Петрония, «Золотой осел» Апулея). В зарождении же и формировании романа и поэмы в новое время, начиная с эпохи Возрождения и особенно в XIX—XX вв., участвуют циклы повестей и лирических стихотворений: «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина; «Снежная маска», «Фаина», «Кармен» А. А. Блока; поэтические циклы А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, Г. Аполлинера, П. Элюара и др.

Художественный смысл цикла шире и богаче совокупности смыслов отдельных произведений, его составляющих.

ЧАСТУШКА

Чаще всего частушки пели на многолюдье — на игрищах, гулянках, в праздничной толпе, а в советское время — еще и в клубах, в домах культуры. И рассчитаны они не просто на слушателей, а на активно реагирующих соучастников, то приплясывающих, хлопающих в ладоши, то отвечающих на каждую частушку кто одобрительной репликой, кто громким возражением. Но чаще всего на частушку отвечают частушкой же:

Я частушку на частушку,
Как на ниточку, вяжу.
Ты досказывай, подружка,
Если я не доскажу.

Иногда такой обмен частушками превращается в настоящее соревнование. Один голос утверждает:

На столе стоит
Каша манная,
А любовь наша
Обманная...

Другой возражает:

На столе стоит
Каша гречная,
А любовь наша
Бесконечная!

Нередко частушки образуют циклы («спевы»), непрестанно изменяющие свой состав, при этом частушки группируются вокруг зачинов («С неба звездочка упала», «Ходит кошка по окошку», «Самолет летит») или припевов («Золотистый-золотой», «Волга-матушка река» или «Шарабан мой, шарабан», потесненный со временем более актуальным: «Еропланчик, ероплан»).

Что же из себя представляет частушка? Это лирическая песенка, словесно-музыкальная миниатюра, живой отклик на текущие события или жизненные ситуации, поэтическая их оценка, то веселая, подчас не без лукавства («Что ты, милый, задаешься, как картошка в борозде?»), то грустная, но обычно и в этом случае не лишенная юмора, основанного на чувстве человеческого достоинства и оптимистическом взгляде на жизнь.

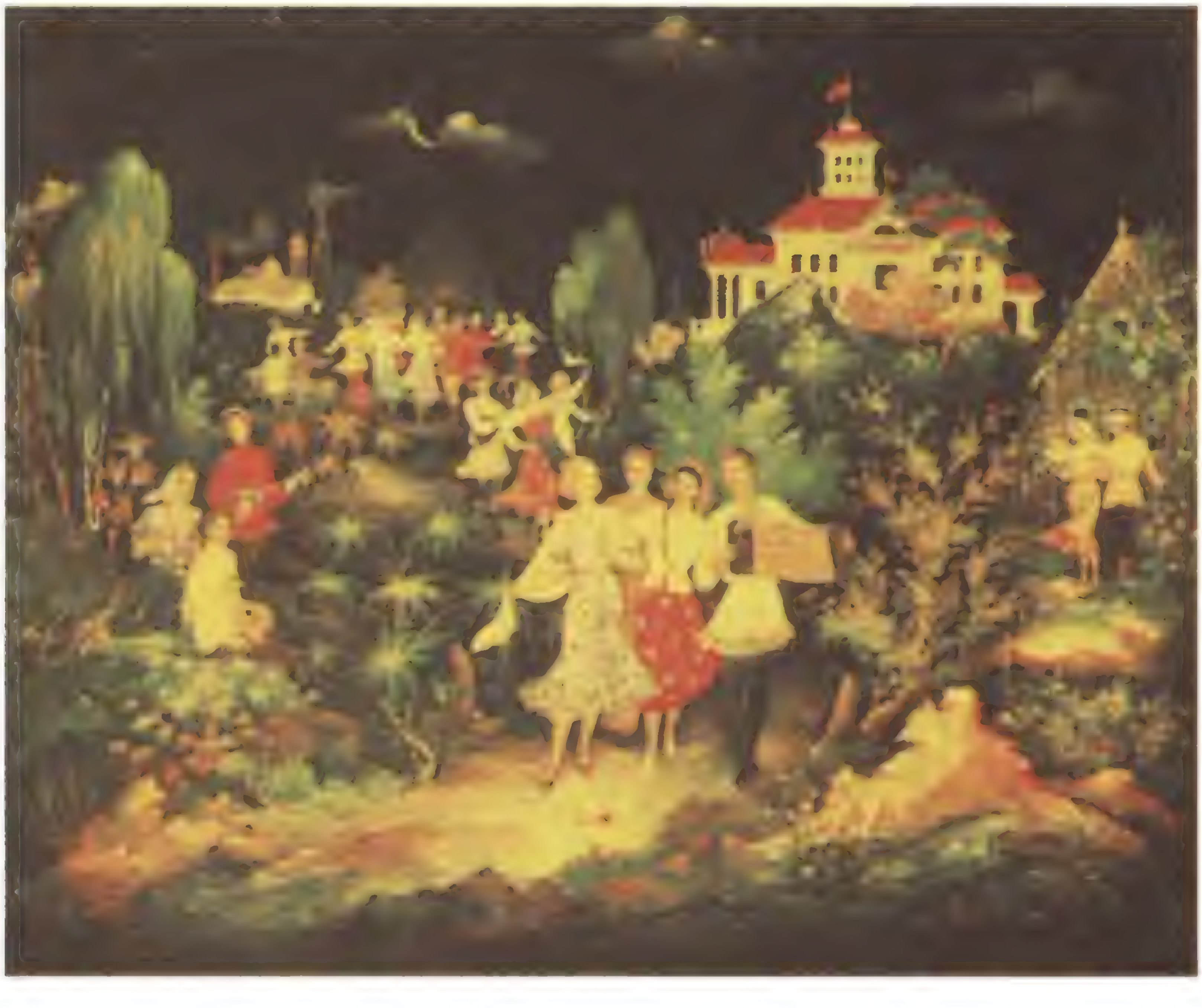
Частушка как самостоятельный жанр сложилась в последней трети XIX в., в эпоху «ломки в России, когда старое бесповоротно, у всех на глазах рушилось, а новое только укладывалось» (В. И. Ленин). В новом жанре отразилась и ломка патриархальных отношений во всех областях человеческой жизнедеятельности, и укрепляющееся в народе стремление преодолеть неблагоприятные обстоятельства сначала семейной, а затем и общественной жизни. Революция 1905 г., Великий Октябрь, построение социалистического общества в нашей стране и его защита в годы Великой Отечественной войны, послевоенная жизнь советского народа — все это нашло свое отражение в частушке. Частушку интересует все: личные отношения и трудовые будни, подвиги и беды, овладение культурой и борьба за мир. Большинство частушек — о любви, однако граница между частушкой личной, бытовой и общественной, социальной весьма условна. Отношения влюбленных в частушке почти всегда окрашены цветом эпохи, времени, дня. Когда в 1908 г. вышел первый том «Истории русской литературы», посвященный «народной словесности», едва ли не впервые в солидном ученом труде нашлось место новому жанру. Первая серьезная статья о частушке появилась в 1839 г. Ее автором был писатель Н. В. Успенский. Мысль о том, что в частушке содержатся «чисто современные образы», была подкреплена примером:

Не хочу сидеть с лучиной —
Дайте лампу с керосином.

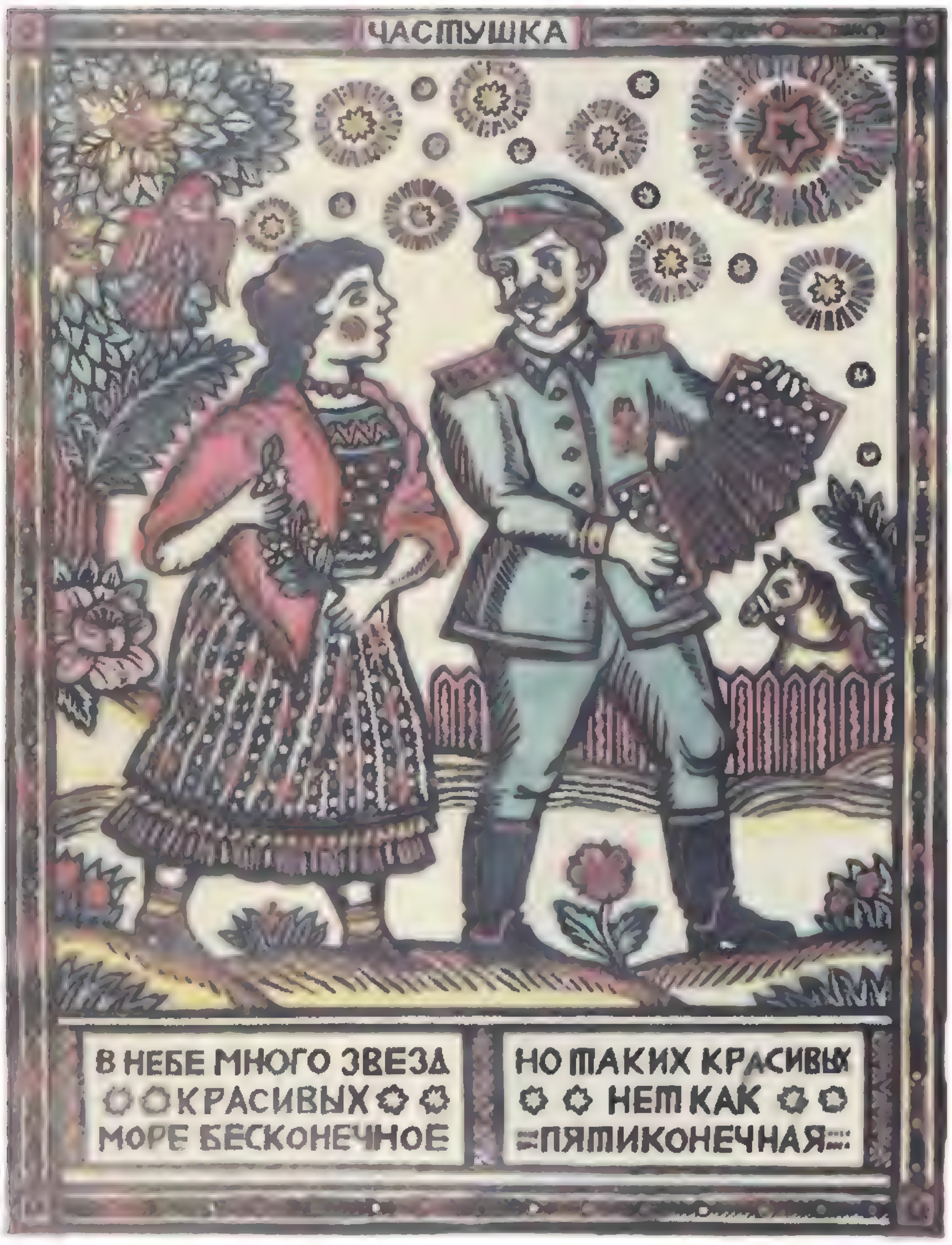
Не хочу сидеть одна —
Дайте милого сюда.

Керосиновая лампа по тому времени была последним словом деревенской цивилизации.

Частушки возникли почти одновременно в нескольких различных местах России, и каждая местность не только придала зарождающейся песенке свой колорит, но зачастую наделила и названием, то определяющим ее характер, то прямо указывающим на место ее рождения: волжские матанечки, уральские тараторки, саратовские страдания, рязанские ихохошки, елецкая, сибирская подгорная, новгородское разливное.


Колхозная частушка. Шкатулка художника А. Ковалева. Палех.

Традиция и новаторство по-особому сосуществуют в частушке. С одной стороны, строго определенный объем: как правило, четыре строки (в «страданиях» — две: «Давай, милка, страдать вместе, / Я с гармонью, а ты в песне»), наличие целого набора устояв-


ЧАСТУШКА
В НЕБЕ МНОГО ЗВЕЗД КРАСИВЫХ МОРЕ БЕСКОНЕЧНОЕ
НО ТАКИХ КРАСИВЫХ НЕТ КАК ПЯТИКОНЕЧНАЯ

Современный лубок. Художник Подкорытов.

шихся зачинов и припевов, устойчивость образов и оборотов, зарифмованность четных строк; с другой стороны, новизна: каждая талантливая частушка — с сюрпризом, с секретом. В одном случае опускается первая строчка зачина — звучит только гармонь. В другом, напротив, нежданно появляются «лишние» слова и строчки — они проговариваются под музыкальную паузу, «сверх» мотива. В третьем, как неожиданный подарок, — дополнительные созвучия возникают то внутри строки, чаще первой («Кабы шали не мешали»), то между строчками: вплоть до почти полного их звукового совпадения:

Вышивала полотенце
Уточкой и петушком.
Утирайся, мой хороший,
Утречком и вечерком.

Частушка знает пародию на самое себя — это нескладухи и перевертыши (иногда эти названия смешиваются). Нескладуха вместе со смыслом отбрасывает и рифму:

Я с высокого забора
Прямо в воду упаду.
И кому какое дело,
Куда брызги полетят.

Отсутствие рифмы — это обманутое ожидание слушателя, один из сюрпризов, на которые щедра воистину неистощимая частушка. Перевертыши, тоже нередко теряя рифму, строятся по принципу небылицы: там поется «про серебряны галоши, про резиновы часы», там пилой собираются копать картофель и т. д.

В ряде мест традиции русской частушки взаимодействовали с опытом сочинения коротких и злободневных песен соседних народов. И сейчас в ходу частушки, в которых русские строки и выражения переплетаются с башкирскими, узбекскими, казахскими. Наиболее активно «обмен опытом» происходит с близкими по языку и фольклорным традициям украинцами и белорусами: нашей частушке близки украинские коломийки, казачки и чабарашки, белорусские припевки и плясушки. Так, на основе украинской девичьей припевки («Гей, яблочко, / Куды котишься, / Виддай; таточко, / Куды хочется»), записанной еще до революции, возникла русская частушка примерно того же содержания, а позднее уже на ее основе сложилась знаменитая в гражданскую войну серия-припев «Яблочко», звучавшая и по эту, и по ту сторону фронта. Этот обмен частушечными залпами хорошо передал С. Есенин в поэме «Песнь о великом походе». В этой схватке устояли и победили те частушки, которые подхватил народ:

Ах, яблочко,
Сбоку зелено!
Нам не надо царя,
Надо Ленина.

Возникнув не без влияния письменной поэзии, частушка, в свою очередь, оказала влияние на литературу. А. А. Блок и В. В. Маяковский, Д. Бедный и С. А. Есенин ввели ее в большую поэзию, по их пути пошли А. Т. Твардовский, М. В. Исаковский, А. А. Прокофьев и многие другие.

Э, Ю, Я

ЭЗОПОВСКИЙ ЯЗЫК

Эзопов, или эзоповский, язык позволяет писателю замаскировать содержание мысли и передать ее в широкой печати, несмотря на запрет властей. Наименование «эзопов язык» распространилось в России в результате разъяснений М. Е. Салтыкова-Щедрина, часто употреблявшего этот прием в своей политической сатире: «...Моя манера писать есть манера рабья. Она состоит в том, что писатель, берясь за перо, не столько озабочен предметом предстоящей работы, сколько обдумыванием способов проведения его в среду читателей. Еще древний Езоп занимался таким обдумыванием...» Действительно, древнегреческий баснописец Эзоп, не имея возможности прямо высказать свои мысли, рассказывал в баснях о жизни животных, имея в виду взаимоотношения людей.

Эзоповский язык, понятный искушенному читателю, позволял избегать преследований и выражать запретные мысли с помощью различных приемов. Прежде всего, использовались умолчания и недомолвки. Например, Рахметов в романе «Что делать?» Н. Г. Чернышевского всю жизнь без остатка посвятил революционной деятельности, но автор не говорит о содержании его работы и обрисовывает ее только внешне: «мало бывал дома», «все ходил и разъезжал». Точно так же и герой романа В. А. Слепцова «Трудное время» на первый взгляд только гуляет, отдыхает, непринужденно разговаривает с окружающими, разъезжает без видимой цели, как сам утверждает, «куда придется». В действительности революционно-пропагандистская деятельность Рязанова вносит решающие изменения в судьбы тех, с кем он встречается, заставляет многих начать новую, лучшую жизнь.

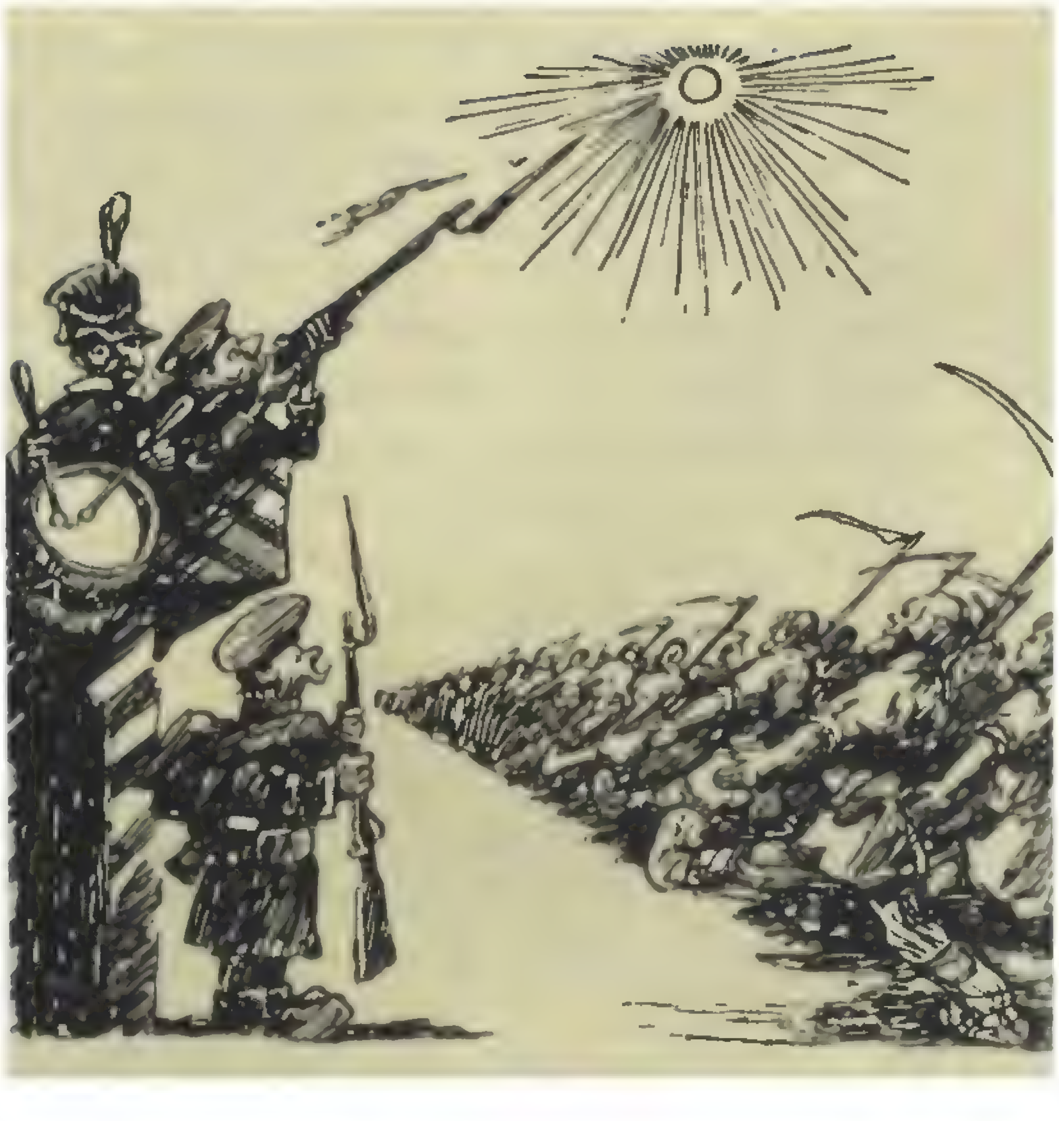
В эзоповских целях широко применялась и ирония. Достаточно вспомнить содержание благонамеренных стихов, якобы принадлежащих перу реакционного поэта Якова Хама, пародийные произведения которого Добролюбов помещал в «Свистке» — сатирическом приложении к журналу «Современник».

Аллюзии и цитирование известных литературных произведений также использовались для высказывания запрещенных идей. Так, намек на популярную песню времен Великой французской революции XVIII в. «Дело пойдет» позволяет Чернышевскому выражать убеждение в необходимости и благотворности революционного переворота. А революционные настроения и вера в торжество правого дела на заключительных страницах романа «Что делать?» выражены с помощью цитат из боевых по духу, оптимистических стихотворений М. Ю. Лермонтова, В. Скотта, Т. Гуда.

Иногда употребляются, в целях маскировки, псевдонимы, заменяющие подлинное название книги, имя человека: например философ-материалист, критически анализировавший сущность и происхождение религии, Людвиг Фейербах предстает на страницах романа «Что делать?» под именем французского короля Людовика XIV и как автор книги «о божественном».

Обращение к эзоповскому языку было печальной необходимостью, отражало бесправие русской печати, которой, чтобы, хоть как-то прорваться через заслоны цензурного ведомства, приходилось рассчитывать на умение читателей понимать скрытый смысл написанного. «Проклятая пора эзоповских речей, литературного холопства, рабьего языка, идейного крепостничества! Пролетариат положил конец этой гнусности, от которой задыхалось все живое и свежее на Руси», — писал В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» о положении русской подцензурной печати (Полн. собр. соч. Т. 12. С. 100).

Иллюстрация М. Мазрухо к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.



Приемы эзоповского языка — иносказание, метафора, ирония, перифраз, аллюзия — открывают дорогу образности выражения и поэтому в определенной мере оживляют произведение. В этом смысле надо понимать слова Салтыкова-Щедрина, что форма эзопова языка иногда была «не безвыгодна», так как заставляла писателя находить «такие пояснительные черты и краски, в которых, при прямом изложении предмета, не было бы надобности...»

Гениальный сатирик в борьбе с цензурой достиг больших успехов и разработал разветвленную систему эзоповских терминов («фьюить» — политическая ссылка, «превратные толкования» — революционные идеи, «гневные движения истории» — революции и т. д.). Более того, он показал целый сатирический мир, в образах которого отразил жизнь царской России: «Пошехонье», «Глупов», «Ташкент» обозначают в щедринской сатире всю Россию с бесправием ее населения и неограниченной властью самодержавия и его приспешников.

ЭКСПРОМТ

В неизменный восторг приводит слушателей способность поэта к быстрому созданию стихотворения. Оно рождается на глазах у всех, без предварительного обдумывания, в ответ на небольшое событие, наблюдение, реплику в разговоре, внезапно промелькнувшую мысль. Что же такое экспромт? Вряд ли его можно назвать литературным жанром. Экспромтом может быть произнесена эпиграмма, пропета частушка, написано серьезное лирическое стихотворение (например: «Слезы людские, о слезы людские» Ф. И. Тютчева, «Небо Италии, небо Торквата» Е. А. Баратынского). Экспромт (от лат. exrpromptus — готовый) определяется по необычному признаку: главное его свойство — быстрота создания, он сразу появляется на свет в готовом виде. Впрочем, существует ироническое мнение, что хороший экспромт сочиняется задолго до событий, к которым относится.

Экспромт получает распространение там, где есть литературная среда, салоны, кружки, дружеское общение писателей. Чаще всего экспромтом возникает небольшое стихотворение сатирического или, напротив, комплиментарного характера. Сколько изящных миниатюр (вошедших сейчас во все собрания сочинений) написали Н. М. Карамзин, П. А. Вяземский, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов в альбомы красавиц XIX в.! Мастером поэтической импровизации был друг А. С. Пушкина польский писатель Адам Мицкевич. В XX в. экспромт продолжает жить в творчестве К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, В. В. Маяковского, М. А. Светлова, Н. А. Заболоцкого и многих других. Возникшее экспромтом в 1917 г. двустишие В. В. Маяковского:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй! —

вскоре превратилось в популярную частушку. Э. Г. Багрицкий и Ю. К. Олеша в молодости выступали с эстрады с импровизацией стихотворений на заданные темы и рифмы. Легкость, с которой создается экспромт, зачастую не имеет ничего общего с серьезной работой поэта над стихом. Л. А. Озеров вспоминает, как однажды он спросил у мастера шутливого экспромта Н. А. Заболоцкого: «— А почему вы так мало пишете? Ведь у вас так легко идет...

Николай Алексеевич наклонил голову, снял очки и, подумав, тихо ответил вопросом-восклицанием:

— А зачем спешить?! — И еще тише, удивленно и уверенно: — А кто сказал, что надо спешить?..»

Иллюстрация Л. Кравченко к повести А. С. Пушкина «Египетские ночи».

ЭЛЕГИЯ

Такое название получил в европейской поэзии жанр лирики, посвященный печальным раздумьям. Элегии отмечены печатью уравновешенности, ритмической неторопливости, звуковой плавности. В. Г. Белинский назвал элегией «песню грустного содержания», ссылаясь на произведения современных ему поэтов, особенно К. Н. Батюшкова, Е. А. Баратынского.

Слово «элегия» происходит, вероятнее всего, от фригийского elegeia — «тростниковая флейта». Родина элегии — Древняя Греция. Фольклорная основа — причитающий плач над умершим. Первоначальная стиховая форма — элегический дистих, т. е. последовательное чередование строк *гекзаметра и пентаметра.* Жизненным идеалом древних греков была гармония мира, соразмерность и уравновешенность бытия. Без одухотворявшей его прощальной печали мир был бы неполным, незавершенным, и лирическое переживание примиряло противоположные эмоции радости и печали.

Но всякое сложное явление в зависимости от обстоятельств может поворачиваться разными гранями. В этом причина отмеченного А. С. Пушкиным многообразия античной элегии: «...иногда сбивалась на идиллию, иногда входила в трагедию, иногда принимала ход лирический», т. е. смыкалась с *одой.* Некоторые поэты, как, например, римские Каллин или Тиртей, находившиеся у истоков элегии, воплощали ее жизнеутверждающую сторону. Другие (римские поэты Тибулл и Проперций, французские — П де Ронсар и Ж. Дю Белле, русские — авторы «унылой элегии» А. И. Подолинский и В. И. Туманский) культивировали пафос разочарования. Но почти все вершинные достижения в этом жанре принадлежат тем поэтам, которые, как И. В. Гёте и А. А. Фет, доносили до читателей именно противоречивую зыбкость элегического мироощущения.

В 1800 г. была создана элегия историка и писателя Н. М. Карамзина «Меланхолия». Меланхолия — это своего рода горькое наслаждение собственной грустью, побуждающее поэта «воспевать блага, которых лишаемся» (формулировка теоретика того времени А. И. Галича). Отсюда — полутона, приглушенность звучания, сумеречное освещение мира, присущие и любовной, и исторической элегии эпохи романтизма.

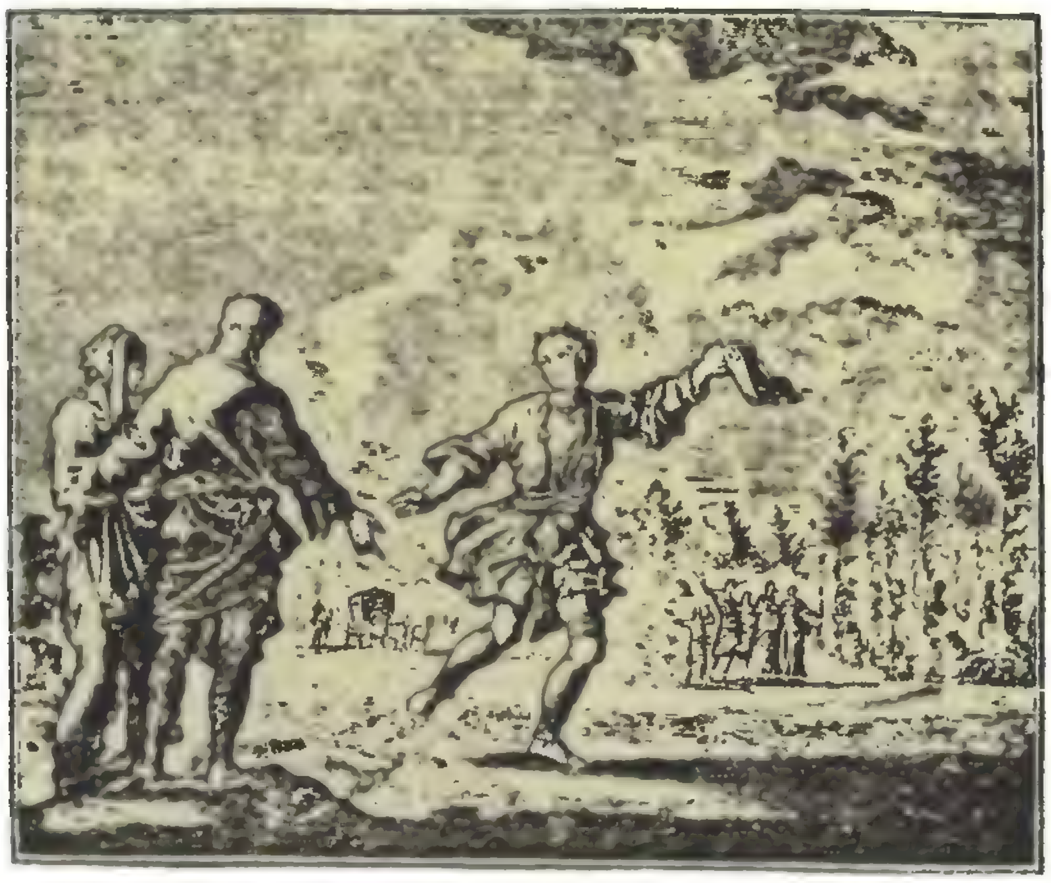
А. С. Пушкин, обращаясь к элегии, открыл возможность парадоксального утверждения бытия печалью. Доказательством служит не только знаменитая строка из «Элегии» 1830 г. («Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»), но и одно из последних стихотворений поэта, воспроизводящее даже поэтическую форму древнегреческого образца: «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую: Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе...». Уже первые слова элегии — «грустен и весел» — сталкивают противоположные состояния человека, между которыми находится чувство поэта, одновременно и радующегося встрече с прекрасным, и печалящегося об утрате своего лицейского друга Дельвига.

Конечно, элегия в «чистом» виде, как и любой другой сугубо лирический жанр, в современной поэзии не встречается, но как жанровая традиция продолжает жить. Лирика XX в. (назовем в качестве примера «Мартовскую элегию» А. А. Ахматовой, «Элегическое стихотворение» Я. В. Смелякова, «Элегию» Д. С. Самойлова) сознательно обращается к этой традиции, чтобы, основываясь на ней, еще ярче оттенить своеобразие своих художественных решений. Порой эмоциональный строй элегии появляется в стихах современного поэта как бы помимо его воли. Так происходит в поэзии Б. А. Ахмадулиной.

ЭНЦИКЛОПЕДИИ ДЕТСКИЕ И ЮНОШЕСКИЕ

Для начала несколько названий: «Свет зримый в лицах, или Величие и многообразность зижделевых намерений» (1773), «Детская энциклопедия, или Новое сокращение всех наук: Для употребления юношества» (1811), «Видимый свет Иоана Амоса Комения» (1768), «Краткое понятие о всех науках» (1764), «Московский альманах для юных русских граждан, или Новая ручная энциклопедия с картинками» (1830), «Новейшая детская энциклопедия, содержащая в себе подробнейшее начертание всех наук и художеств» (1815), — список можно было бы продолжить, ведь примерно за 150 лет до Великого Октября в России издано около 100 изданий энциклопедического типа, предназначенных для юных граждан. Причем далеко не о всех таких книгах современному исследователю известно — многие утеряны, а о некоторых сохранились упоминания лишь в библиографических источниках. Если бы мы положили дореволюционные энциклопедии рядом, то невольно удивились бы тому, сколь не похожи они друг на друга, на привычные нам современные издания. И не только внешне, но и по содержанию, внутренней структуре, оформлению, размерам энцик-

Иллюстрация из энциклопедического издания для детей «Свет зримый в лицах» (1773).

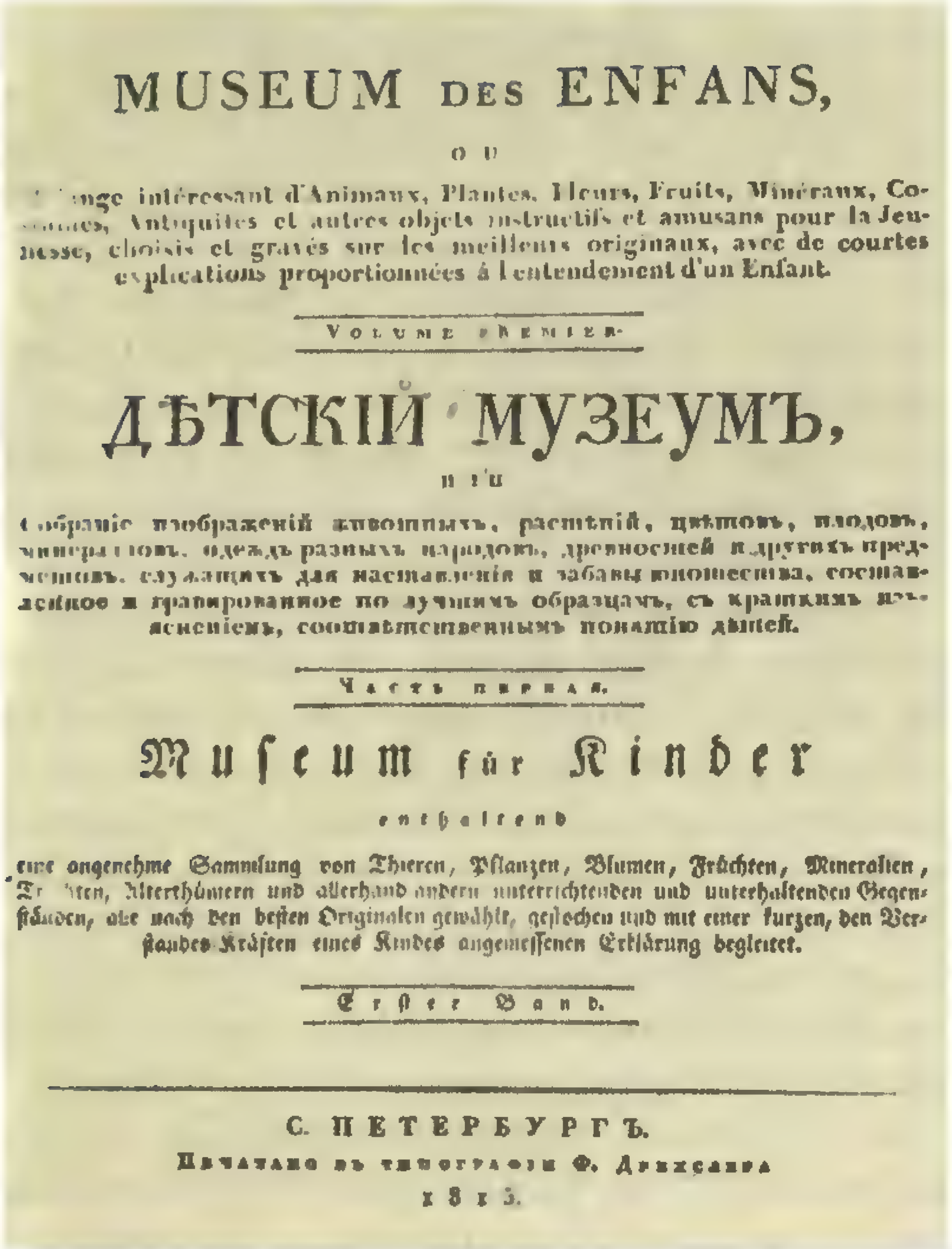


лопедических статей (основного элемента такой книги), что свидетельствует о том, какими разными представляли себе их создатели энциклопедию для детей и юношества.

Для авторов одной из них — «Краткого понятия о всех науках» — энциклопедическое издание представлялось в виде своеобразной беседы отца с сыном, учителя с учениками о разных науках, художествах, королевствах и императорах, географии и о многом другом. За вопросом «Что есть ботаника?» следовал лаконичный ответ: «Знание семян и трав». И так по широкому кругу вопросов и ответов. Такая энциклопедия предоставляла свои страницы не столько для быстрого поиска необходимой читателю информации, сколько для познавательного домашнего чтения. Такие же «статьи-диалоги» можно встретить и в ряде других русских энциклопедий для юных читателей, например в «Сокращении всех наук для детей от шести до двенадцати лет» (1769). Только в отличие от «Краткого понятия» текст приведен здесь на двух языках: в левой колонке — на французском, в правой — на русском. Книга, как видно, использовалась одновременно и как пособие для изучения иностранного языка. Все ее статьи расположены по «отделениям». Отделение первое называется «О времени»: В. (вопрос). Сколько дней в неделе? О. (ответ). Семь. В. Что называется эпохою? О. Всякое достопамятное приключение, употребленное для определения порядка времени и для облегчения памяти, как, например, сотворение мира, всемирный потоп и прочие».

Наивными могут показаться современным школьникам вопросы и ответы старых энциклопедий. Однако вряд ли стоит иронизировать — не сразу находила наука правильные ответы, как не сразу преодолели некоторые из авторов религиозно-монархические представления об окружающей жизни. Имеется и немало примеров, когда создатели первых дореволюционных изданий для детей и юношества выступали с прогрессивных для своего времени позиций, вооружали юных читателей подлинно научными знаниями, которыми уже располагала эпоха. Такой стала, например, «Энциклопедия для юношества» (1899) А. Л. Соколовского. «Цель настоящего издания, — писал этот издатель и педагог, — дать систематически составленную научную библиотеку для чтения русскому юношеству того возраста, когда пытливый, молодой ум, не довольствуясь уже простыми, отрывочными ответами на единичные вопросы, какие задают дети, начинает чувствовать потребность в более систематическом и более связном объяснении причин и следствий окружающих нас явлений жизни. Как важно разумное удовлетворение подобного требования молодых умственных сил, знает каждый». К сожалению, задуманная многотомной, энциклопедия А. Л. Соколовского вышла в свет лишь в двух «выпусках» («Астрономия» и «Геология»). Автор же планировал «систематически сгруппированное издание всех наук». Он сознавал, что задача может оказаться невыполнимой, но утешался

Титульный лист «Детского музеума».



MUSEUM DES ENFANS,

OU

Mélange intéressant d'Animaux, Plantes, Fleurs, Fruits, Minéraux, Costumes, Antiquités et autres objets instructifs et amusans pour la Jeunesse, choisis et gravés sur les meilleurs originaux, avec de courtes explications proportionnées à l'entendement d'un Enfant.

VOLUME PREMIER.

ДѢТСКІЙ МУЗЕУМЪ,

ИЛИ

Собраніе изображеній животныхъ, растѣній, цвѣтовъ, плодовъ, минераловъ, одеждъ разныхъ народовъ, древностей и другихъ предметовъ, служащихъ для наставленія и забавы юношества, составленное и гравированное по лучшимъ образцамъ, съ краткимъ изъясненіемъ, соотвѣтственнымъ понятію дѣтей.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

Muſeum für Kinder

enthaltend

eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten, Alterthümern und allerhand andern unterrichtenden und unterhaltenden Gegenſtänden, alle nach den beſten Originalen gewählt, geſtochen und mit einer kurzen, den Verſtandes-Kräften eines Kindes angemeſſenen Erklärung begleitet.

Erſter Band.

С. ПЕТЕРБУРГЪ.
Печатано въ типографіи Ф. Дрехслера
1815.

ДѢТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДІЯ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ:
ПРОФ Ю. Н. ВАГНЕРА,
С А КНЯЗЬКОВА,
ПРОФ И. П КОЗЛОВСКАГО,
Н. А. МОРОЗОВА,
ПРОФ С И. МЕТАЛЬНИКОВА,
М В. НОВОРУССКАГО

ТОМЪ I

ТИПОГРАФІЯ Т-ВА
И. Д. СЫТИНА.
МОСКВА
1913

Титульный лист «Детской энциклопедии» 1913 г.

мыслью, что «найдутся подражатели», которые поведут начатое им дело дальше. И не ошибся. Известный русский издатель И. Д. Сытин выпустил «Детскую энциклопедию» (1913—1914, 10 томов), в которой были представлены разделы «Вселенная», «О веществе», «О жизни», «Живая природа», «Страны и народы», «Великие люди», «Что окружает нас», «Чем и как себя занять», «Из истории Земли», «Почему так бывает». За основу была взята английская энциклопедия Г. Томпсона и А. Ми, которую существенно переработали и дополнили русские редакторы Ю. Н. Вагнер, И. П. Козловский, С. И. Метельников и другие. Подчеркнем, что основную часть дореволюционных энциклопедий для детей и юношества составляют переводы зарубежных изданий — немецких, французских, английских.

Когда же появилась самая первая энциклопедия для юных читателей в России? Это произошло во второй половине XVIII в., что не означает, будто еще раньше не выходили книги, близкие к энциклопедическому типу. На Руси словари «непонятных слов» известны уже в XIII в., с XVI в. получили распространение азбуковники — анонимные сборники с алфавитным расположением материала. Однако у них значительно больше родства с толковыми и терминологическими словарями, чем с книгой энциклопедической. Следует согласиться с мнением профессора Н. В. Чехова о взаимосвязи новых педагогических идей, возникавших на Западе в конце XVII — первой половине XVIII в., и появлением детской литературы в России, в частности первых энциклопедий, авторы которых учитывали и детские интересы. Ценность этих книг особенно возрастала в связи с тем, что образование находилось в плачевном состоянии. Современники отмечали, что «нигде почти по городам или губерниям порядочных школ нет, в которых бы юношество могло обучаться благопристойным для каждого звания наукам или художествам». Мало способствовало решению проблемы и привлечение воспитателей-иностранцев.

Первой энциклопедией для детей, изданной в России, можно считать «Мир чувственных вещей в картинках» великого чешского педагога Я. А. Коменского (выпущена Московским университетом в 1768 г. под названием «Видимый свет Иоана Амоса Комения»). По словам автора, его книга «содержит краткий обзор всего мира и всего языка и наполнена рисунками, наименованиями и описаниями предметов». До конца XIX в. вышла и энциклопедия «Свет зримый в лицах». Юный Герцен вспоминал, что до тех пор смотрел эту книгу, «даже кожаный переплет не вынес». Камердинер часами показывал ему одни и те же картинки, всякий раз повторяя те же объяснения.

Шло время, и дореволюционные энциклопедии для детей и юношества менялись — больше становился их объем, усложнялась структура. Статья-диалог уступила место крупным статьям, насыщенным научно-познавательным материалом, написанным доступно и популярно, с привлечением разнообразных средств языка. Расположение статей осталось традиционным — систематическим, что существенно отличало издания для детей от преимущественно алфавитных энциклопедий, адресованных взрослым.

Все лучшее, что накоплено создателями дореволюционных энциклопедий, взяли на вооружение авторы советских книг этого типа. Вместе с тем ни одна из книг прошлого не могла послужить образцом для советского издания, призванного осветить круг знаний юным гражданам первой в мире социалистической страны. «Очень нужны детские энциклопедии», — указывала Н. К. Крупская в письме к А. М. Горькому. «Нельзя думать, — писала она, — что школьные программы и учебники, как бы хороши они ни были, обеспечат детей и подростков всеми необходимыми знаниями на веки вечные. Кроме того, школа обязана как можно быстрее научить детей самостоятельно, самим отыскивать необходимые знания. В учебниках не всегда найдешь то, что тебе в данную

Детская энциклопедия. 3-е издание.

Детская Энциклопедия
ДЭ 2
ДЭ 3

минуту надо, что особенно хочется узнать. В деле детского и подросткового самообразования совершенно особую роль могут сыграть детские энциклопедии». Заслуга Надежды Константиновны состоит и в том, что именно она предложила создавать для детей и юношества не только универсальные многотомные энциклопедии (в нашей стране вышли три издания «Детской энциклопедии» для школьников среднего и старшего возраста: 1958—1962, 10 томов; 1964—1969, 12 томов; 1971—1978, 12 томов, статьи расположены по систематическому принципу), но и энциклопедические книги для юных читателей по отдельным отраслям знаний и видам практической деятельности. Это открывало широкие возможности для подготовки энциклопедических словарей, непосредственно обращенных к группам школьников, увлеченных той или иной областью науки, культуры, искусства.

Сегодня система советских энциклопедических изданий для детей и юношества включает в себя книги, адресованные всем основным возрастным группам юных читателей. Например, энциклопедия «Что такое. Кто такой» (1968. 2 тома; 1975—1978, 3 тома) предназначена младшим школьникам, а серия энциклопедических словарей (с 1979 по 1987 г. вышло 16 словарей — для юных спортсменов, астрономов, техников, географов-краеведов, натуралистов, химиков, художников, земледельцев, физиков, филологов, математиков, музыкантов, биологов, литературоведов, включая переиздания двух книг — для юных астрономов и техников) — школьникам среднего и старшего возраста. Статьи этих изданий расположены по алфавитному принципу, что отличает их от «Детской энциклопедии».

Для дошкольников выпущены небольшие «словарики» (издательство «Детская литература»), «Почемучка» (издательство «Педагогика») и др. Надо подчеркнуть, что редакция энциклопедических словарей и справочников для детей и юношества (или, как ее еще называют, редакция Детской энциклопедии) издательства «Педаго-

Серия энциклопедических словарей для юношества.

гика» выпускает подавляющее большинство книг данного типа в нашей стране. Среди них и этот словарь, которым вы сейчас пользуетесь.

О том, как пользоваться справочными книгами, как правило, рассказывается во вступительных статьях к ним. Есть она и в словаре для вас, юных литературоведов. Выделим лишь то, что является общим для всех книг этой серии: их основу составляют энциклопедические статьи трех видов — основная статья (с наибольшей полнотой раскрывает в обобщенном виде сведения по теме, обозначенной в ее названии, указывается в словнике издания); статья — биографический очерк (посвящается человеку, внесшему значительный вклад в развитие той или иной области науки, культуры, искусства, либо видному государственному или общественному деятелю, которая обычно помещается рядом с основной статьей по теме, непосредственно относящейся к деятельности данного человека); вспомогательная статья (имеет небольшой объем, является дополнением основной статьи, содержит сведения прикладного характера — практические задачи, опыты, советы и т. п. — или информирует о факте, событии, документе, явлении по теме основной статьи).

По своему объему статьи энциклопедических словарей меньше, чем в Детской энциклопедии. Однако ни в том, ни в другом издании авторы не ставят целью полностью раскрыть научную сторону конкретной темы — это невозможно сделать в справочной книге. Важно рассказать о самом существенном, заинтересовать читателя, побудить его к дальнейшим исследованиям. Не случайно в энциклопедических книгах для детей и юношества приводятся списки дополнительной литературы (как правило, в конце книги).

Нередко спрашивают: какой порядок расположения статей лучше — систематический или алфавитный? Каждый из них имеет право на существование. Алфавитный, например, позволяет быстрее находить ответы по конкретной и узкой теме, но затрудняет поиск всего цикла статей по более широкому тематическому разделу. Зато систематический привлекает возможностями более последовательного ознакомления с предметом энциклопедии, хотя и затрудняет оперативный поиск лаконичных ответов. Независимо от порядка расположения статей почти в каждой энциклопедии имеется подробный предметно-именной указатель, помогающий отыскивать необходимую информацию. С него и следует начинать работу со справочной книгой. Учитывая запросы юных читателей, степень их подготовленности, создатели энциклопедий стремятся называть статьи так, как мог бы назвать ту или иную тему ваш сверстник. Надо учитывать также, что старшеклассникам нередко под силу работа и со справочной литературой, адресованной взрослым, которая имеет свою специфику — рассчитана, как правило, на людей, имеющих образование не ниже среднего, допускает сокращения отдельных слов, статьи написаны лаконичнее и суше, содержат меньше цветных иллюстраций и т. п. Кстати, в современных энциклопедических изданиях для детей и юношества разнообразные иллюстрации несут зачастую равную с текстом информативную нагрузку и составляют до 30 и более процентов от общего объема книги. Есть и рисунки, цель которых — способствовать образному восприятию сведений, используются карты, схемы, чертежи. Этот иллюстративный материал вы можете с успехом применять на занятиях в школе, при внеклассной работе в кружках и любительских обществах.

И еще один совет: если у вас дома или в школьной библиотеке имеются энциклопедии, выпущенные давно, при работе с ними обязательно учитывайте, что наука и практика не стоят на месте, а непрерывно обновляются.

ЭПИГРАММА

Эпиграмма (от греч. epigramma — надпись) — короткое сатирическое стихотворение. Этот жанр ведет свое начало от посвятительных надписей на статуях, алтарях и надгробиях (последние получили название эпитафий). Например, Гомеру приписывается такая эпиграмма, сложенная им при принесении в дар Аполлону золотого кубка:

Феб-повелитель! Гомер за твои вдохновенья прекрасный
Дар тебе этот принес; ты же дай ему вечную славу.
(Перевод Л. Блуменау)

Древнегреческие эпиграммы были разнообразны по тематике. Поначалу они писались только гекзаметром, потом стали использоваться и другие размеры. Постепенно эпиграмма сделалась жанром по преимуществу сатирическим. Необходимым условием стало ее неожиданное завершение. Особенно отчетливо это проявилось в творчестве римского поэта Марциала.

Мастерами остросатирических эпиграмм были во Франции Ж. де Лафонтен, Вольтер,

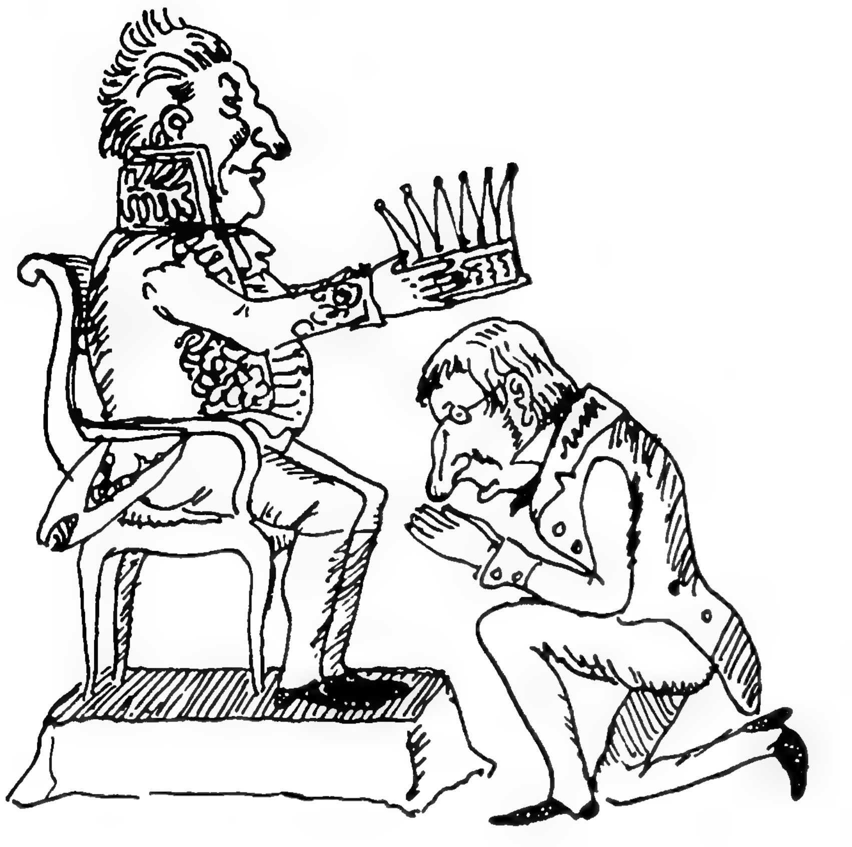


Иллюстрация Н. Кузьмина к эпиграммам А. С. Пушкина.

Э.-Б. Руссо, П. Д. Э. Лебрен, в Англии — Р. Бёрнс, в Германии — Г. Э. Лессинг и Г. Гейне, в России — А. С. Пушкин, П. А. Вяземский, Е. А. Баратынский, С. А. Соболевский, Д. Д. Минаев. В советское время к этому жанру обращались В. В. Маяковский, Демьян Бедный, С. Я. Маршак.

Вот пример сатирической эпиграммы с неожиданным финалом:

Нет, у него не лживый взгляд,
Его глаза не лгут.
Они правдиво говорят,
Что их владелец — плут.

(Р. Бёрнс, перевод С. Я. Маршака).

Наряду с сатирической эпиграммой в литературе нового времени продолжает развиваться и эпиграмма лирическая, тяготеющая к философским обобщениям.

ЭПИГРАФ

Эпиграф (от греческого epigraphē — надпись) — пословица, изречение, отрывок из произведений отечественных или иностранных авторов, который помещается автором после заглавия произведения или перед отдельными его главами. Эпиграф поясняет замысел произведения или его части. При помощи эпиграфа автор может выразить свое отношение к сюжету, героям, описываемым событиям как бы от другого лица.

Все перечисленные виды эпиграфа можно обнаружить в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». К первой главе романа, посвященной характеристике Онегина, Пушкин предпослал строку из стихотворения П. А. Вяземского «Первый снег»: «И жить торопится и чувствовать спешит». В эпиграфах к второй главе романа автор нарочито сближает написание различных слов, создавая обобщенный образ России, с ее «деревенским» укладом жизни.

Третья глава, знакомя нас с Татьяной, имеет эпиграф на французском языке: «Она была девушка, она была влюблена» (цитата из поэмы Мальфилатра). Глава четвертая, характеризующая нравственные представления Онегина, имеет иронический эпиграф из книги французской писательницы Ж. Сталь: «Нравственность в природе вещей».

Сон Татьяны (глава V) предваряют две строчки из баллады В. А. Жуковского «Светлана»: «О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана!»

Многозначительный эпиграф на итальянском языке к главе VI взят из канцоны Ф. Петрарки: «Там, где дни облачны и кратки, родится племя, которому умирать не трудно». Речь в этой главе, как известно, идет о ссоре и дуэли Онегина и Ленского.

К главе VII три эпиграфа: из стихотворения И. И. Дмитриева, Е. А. Баратынского и из «Горя от ума» А. С. Грибоедова. Все три цитаты — о Москве, куда теперь увозят Татьяну «на ярмарку невест».

И, наконец, заключительная глава романа имеет эпиграф из произведения Дж. Г. Байрона (на английском языке): «Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай».

Нетрудно заметить, что все эпиграфы, выбранные А. С. Пушкиным, лирические, иронические, меланхолические, не только передают отношение поэта к героям и описываемым событиям, но находятся в определенном соответствии с самим стилем произведения. В эпиграфе может быть подчеркнута преемственность темы. Так, эпиграфом к повести Г. Я. Бакланова «Пядь земли» стали слова Ю. Фучика о верности безымянным героям.

ЭПИТЕТ

Эпитет (от греч. epitheton — приложенное) — образное определение. Отнюдь не всякое прилагательное, выступающее в роли определения, будет эпитетом. Под эпитетом мы понимаем художественное, образное определение, метафорическую характеристику лица, предмета, явления: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (А. С. Пушкин), «Белеет парус одинокий» (М. Ю. Лермонтов), «Гремят раскаты молодые...» (Ф. И. Тютчев), «Сколько там было кудрявых берез...» (Н. А. Некрасов). Синтаксическое определение носит эмоциональный характер, лишено личностной оценки, а эпитет же всегда субъективен. В нем воплощается уникальность мироощущения, присущего личности. «Век шествует путем своим железным», — писал Е. А. Баратынский в стихотворении «Последний поэт». До торжества «железного» века, стремящегося победить живое, оставались еще десятилетия, но поэт уже услышал эту громыхающую поступь. В его душе родился образ, символизирующий гибель поэзии, эмоционального начала в человеке, живой жизни. «Промышленные заботы», мечта о «насущном и полезном», охватившая людей, заставляют содрогнуться поэта, а вместе с ним читателя.

Эпитет у большого поэта образует с определяемым словом свободное, подчас неожиданное словосочетание, отличающееся новизной и свежестью звучания. Дерзновенно вошел в русскую поэзию великий реформатор В. В. Маяковский.

> В ушах оглохших пароходов
> Горели серьги якорей, —

читаем мы в одном из первых его стихотворений — «Порт». Постоянное стремление обновлять «мастерскую слова», столь характерное для него, породит интереснейшие эпитеты, ставшие крылатыми: «хрестоматийный глянец», «револьверный лай», «размаха шаги саженьи». Не следует, однако, думать, что словотворчество характеризует лишь поэтов и писателей XX в. Вспомните «Медный всадник» А. С. Пушкина: «тяжелозвонкое скаканье». А меткий, разящий, заменяющий длинные описания гоголевский эпитет «дубинноголовая» (о Коробочке).

Эпитет — характерная черта не только профессиональной, письменной литературы. Фольклористы пользуются термином «постоянный эпитет», определяя им одну из ведущих особенностей образности устного народного творчества (дороженька столбовая, девица красная, молодец добрый, морее синее, поле чистое, тучи черные). Такие эпитеты были средством *типизации*. Причем слово, употребленное с постоянным эпитетом, приобретает новое качество, значение, отличающееся по смыслу от каждого из слов порознь. Сочетание «красная девица» не означает «красивая девушка», а определяет то, что это обычная девушка, ничем особенным от других не отличающаяся: ни красивее, ни умнее, ни богаче других. Если древнему сказителю, певцу нужно было характеризовать особые свойства его персонажей, он искал эпитеты индивидуализирующего характера. Князь Владимир, задумавший жениться, хочет найти невесту, достойную его княжеского звания, и создает образ идеальной, с его точки зрения, девушки:

> Как бы та девица была станом статна,
> Станом бы статна и умом свершна,
> Ее белое лицо, как бы белой снег...

Роль эпитетов в фольклоре огромна. Они — одно из главных средств художественной выразительности былин и песен, сказаний и легенд.

Многие эпитеты, подчеркивая внешнее в персонаже, одновременно характеризуют и его духовный облик: «суровый Дант» у А. С. Пушкина и «толстый и тонкий» у А. П. Чехова. Поэма А. А. Блока «Двенадцать» не только услышанная и запечатленная в словах «музыка революции», но это еще и гравюра: «Черный вечер, белый снег» — звучит в ее первых строках, определяющих графическое решение произведения.

Роль эпитета в художественном тексте могут играть не только прилагательные. Вспомните «Бородино» М. Ю. Лермонтова:

> Ведь были ж схватки боевые?
> Да, говорят, еще какие!

Здесь в роли эпитета выступает местоимение, выражающее превосходную степень. А вот строки А. А. Ахматовой, передающие уже другое состояние лирического героя, но теми же средствами:

> Звенела музыка в саду
> Таким невыразимым горем.

Эпитетом может быть и наречие: «Что ты жадно глядишь на дорогу...», и существительное, и другие части речи, выступающие в роли определяющего слова. Для эпитета часто характерна экспрессивная роль, выражающая как положительное, так и отрицательное отношение говорящего или пишущего к собеседнику, явлению, состоянию: «Ну, расходитесь, сволочь!» — глухо говорил он» (М. Горький «Мать»).

Эпитет выступает как чрезвычайно значимое звено в цепи художественных средств: слова, снабженные эпитетами, выделяются на общем, часто нейтральном, языковом фоне, оказывая на читателя глубокое эмоциональное воздействие. Эпитет — средство, позволяющее ощутить авторскую позицию.

ЭПОС, ЭПОПЕЯ

Эпос (от греч. épos — повествование) — один из трех родов художественной литературы (наряду с *лирикой* и *драмой*), повествование, характеризующееся изображением событий,

Кришна с пастушками. Иллюстрация к эпопее «Махабхарата» (индийская миниатюра).

внешних по отношению к автору. «Эпическая поэзия есть по преимуществу поэзия объективная, внешняя, как в отношении к самой себе, так и к поэту и его читателю»; «...поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою» (В. Г. Белинский).

В зависимости от протяженности изображаемого времени, охвата событий, в которых раскрываются человеческие характеры, различают крупные, средние и малые формы *(жанры)* эпоса.

Крупные формы: эпопея как 1) героический эпос, известный в древности; 2) монументальное по охвату изображаемых событий прозаическое произведение, роман — изображение истории нескольких, иногда многих человеческих судеб на протяжении длительного времени.

Средние формы: повесть (иногда новелла) — изображение истории одной человеческой жизни или нескольких периодов в жизни группы людей.

Малые формы: новелла или рассказ — изображение одного-двух эпизодов в жизни людей.

Особая форма повествовательной литературы — очерк. По размеру очерк может быть близок к повести или рассказу, реже — к роману. В основе очерка — описание реально происходящих событий. Очерк подчинен общим законам художественного творчества: отбору автором материала, *типизации* и индивидуализации в изображении героев, но главное в очерке — достоверность, а подчас — документальность изображаемого.

В узком смысле слова народный эпос — специфическая народно-поэтическая разновидность повествовательных произведений в прозе и стихах. Как устное творчество эпос неотделим от исполнительского искусства певца, мастерство которого основано на следовании традициям.

Архаический тип эпоса — мифические сказания и *сказки*. От них, например, пошел родственный сказкам алтайский эпос — типа версии сказаний об Алпамыше, некоторые песни «Одиссеи».

С этим видом древнейшего эпоса связан его последующий, классический тип — историко-героический эпос. Образцом его является «Илиада», древнеисландская «Эдда старшая», русские былины, старофранцузская «Песнь о Роланде». В отличие от предыдущего эпос этого типа исторически конкретен, в монументальной идеализированной форме воспроизводит нормы героического поведения человека, защищающего честь, свободу и независимость своего народа: Илья Муромец убивает сына Сокольника за намерение сжечь и разграбить стольный Киев; граф Роланд героически гибнет в битве с маврами в Ронсевальском ущелье:

К Испании лицо он повернул,
Чтоб было видно Карлу-королю —
Когда он с войском снова будет тут,
Что граф погиб, но победил в бою.

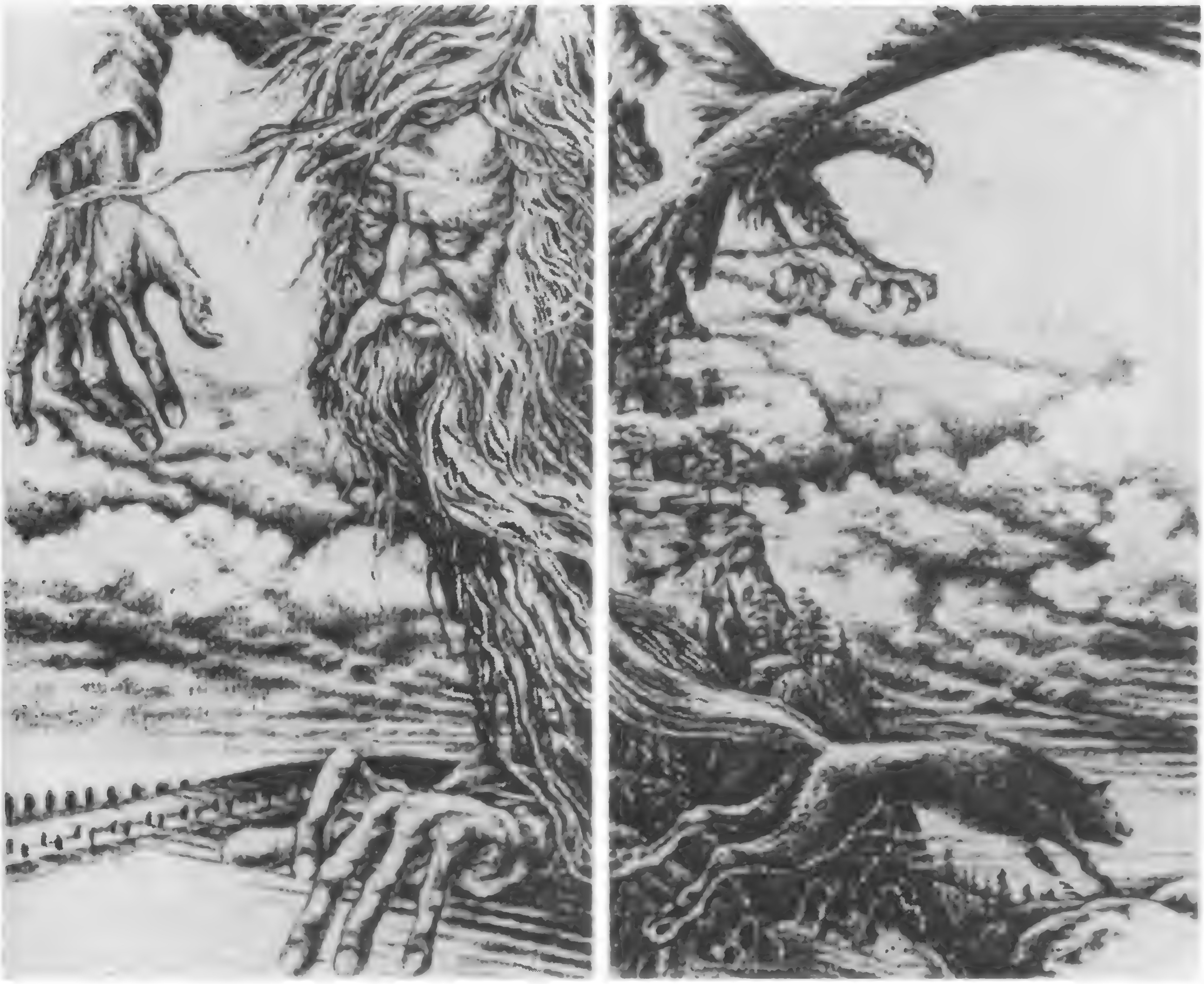
Самый поздний исторический эпос возникает в результате соединения фольклорного эпоса с индивидуальным творчеством поэта; например, эпопея Фирдоуси «Шахнаме», поэма Низами Гянджеви «Лейли и Меджнун», поэма Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Шота Руставели (XII в.) воспел любовь как силу, способную приобщить человека к высшей гармонии. Непреклонное стремление способно устранить все беды. Деяние, активность человека побеждают зло: «Зло убито добротою, доброте же нет предела!» Гуманизм грузинского поэта-мыслителя слит с многовековой мудростью восточной культуры.

Народный эпос оказал сильное влияние на развитие литератур у всех народов мира, оставаясь для поэтов образцом высокого художественного творчества на глубоко национальной основе. По словам К. Маркса, непосредственно сказанным о греческом эпосе, но правильным и по отношению к любому другому эпосу, это искусство хотя и порождается пройденной народом исторической эпохой, но «в известном отношении» сохраняет значение «нормы и недосягаемого образца» (Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. Т. I. М., 1983. С. 166).

Эпопея — термин, употреблявшийся для обозначения наиболее грандиозных произведений древнего эпоса, а также попыток воспроизвести его монументальные формы в условиях позднейшего времени. В этом смысле эпопея представала как художественно наиболее завершенная и отшлифованная разновидность греческой, индийской и другой древней литературы, а также литературы европейского и восточного средневековья («Илиада», «Одиссея», «Махабха́рата», «Рама́яна», «Беовульф», «Песнь о Роланде», «Манас» и т. д.). Вместе с тем эпопеями называли такие произведения, как «Энеида» Вергилия, «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо, «Лузиады» Л. Камоэнса, «Генриада» Вольтера, «Россияда» М. М. Хераскова, «Одиссей» Н. Казандзакиса, внешне следующие гомеровскому эпосу.

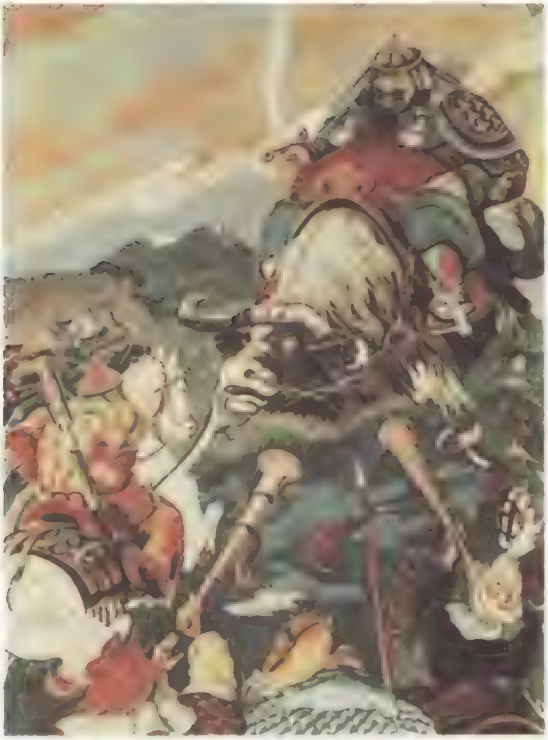
Но уже во второй половине XIX в. этот термин начинает применяться к любому крупному (эпическому) произведению, отмеченному обширностью замысла, масштабностью изображения жизни и национально-исторических событий. Таким образом, в современном понимании эпопея, в сущности, обозначает все большие повествовательные формы, от «Илиады» до «Тихого Дона» М. А. Шолохова.

В своих классических образцах эпопея является итогом длительного коллективного опыта, объединяющим и мифологию, и наиболее выдающиеся исторические события в жизни того или иного народа. «Илиада», «Одиссея», некоторые книги «Махабхараты» представляют собой своды мифологических сюжетов. В то же время и в «Илиаде», запечатлевшей в своем сюжете длительную историю ахейско-троянских конфликтов, и в «Одиссее», отразившей в фантастических событиях реальные коллизии греческой колонизации



Иллюстрации Ю. Селиверстова к повести «Слово о полку Игореве».

Иллюстрация Г. Петрова к киргизскому народному эпосу «Манас».



Средиземноморья, и, наконец, в «Рамаяне», столь же фантастически показывающей в своих гиперболических образах реальное продвижение завоевателей-ариев на юг Индостана, — во всех этих произведениях мы находим отчетливые следы действительных событий.

Классическая эпопея сыграла громадную роль во всей последующей истории человеческой культуры, как бы непрестанно снабжая ее эстетическими и этическими нормами, обладавшими в глазах новых поколений абсолютной ценностью. В письменной литературе, основанной уже исключительно на личном авторстве, наблюдаются нескончаемые попытки создать новые эпопеи на основе традиционных древних форм.

Бесспорно, положительную роль сыграл комический эпос нового времени, в котором будничное, подчас даже низменное, встречаясь с грандиозностью эпопеи, дало художественный результат, позволяющий литературе обрести новые формы для нового исторического содержания. Такова сатирическая эпопея Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», закрепившая в своих образах народное, «карнавальное» миросозерцание с пафосом жизнелюбия.

С появлением «Войны и мира» Л. Н. Тол-

НИКОЛАЙ КАЛЛИНИКОВИЧ ГУДЗИЙ
(1887—1965)

Имя выдающегося советского ученого Николая Каллиниковича Гудзия стало широко известно с 1938 г., когда вышел его учебник по истории древней русской литературы для высших учебных заведений. Произведя на всех огромное впечатление, эта книга сыграла большую роль в ознакомлении нашего общества с великими ценностями в области древнерусской культуры и литературы. Труд этот широко известен и за рубежом.

Родился Гудзий на Украине, в г. Могилеве-Подольском, в семье небогатого чиновника из крестьян. Рано проникся идеями политического свободолюбия, за что и пришлось ему покинуть Киевское реальное училище. Закончил он его экстерном в Одесской гимназии и поступил в Киевский университет. Будучи студентом, он много внимания уделяет разысканиям в области древнеукраинской и древнерусской литературы. Здесь он написал интересную работу о Максиме Греке «Прение живота и смерти» в старинной украинской литературе», которая и стала его первой печатной работой.

Этот ученый обладал тонким художественным вкусом, умением подойти к литературе как искусству. Это ясно проявилось в значительном числе его работ. К ним относятся: «Слово о полку Игореве», «Слово о погибели Рускыя земли», «Моление Даниила Заточника», о протопопе Аввакуме, о повести Иосифа Флавия, о Серапионе Владимирском, о зарождении и становлении московской литературы и др.

Оригинально ставя ту или иную проблему, ученый глубоко проникал в идейную сущность древнерусского памятника, который очень умело прочитывал. В этом отношении показательны также его труды: «Литература Киевской Руси в истории братских литератур», «Русско-украин-

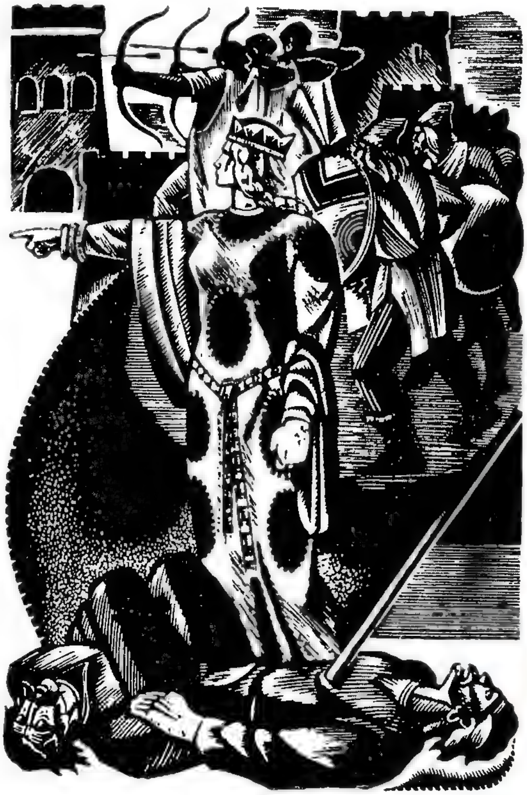


Иллюстрация Р. Кента к исландской «Саге о Гисли» XIII в.

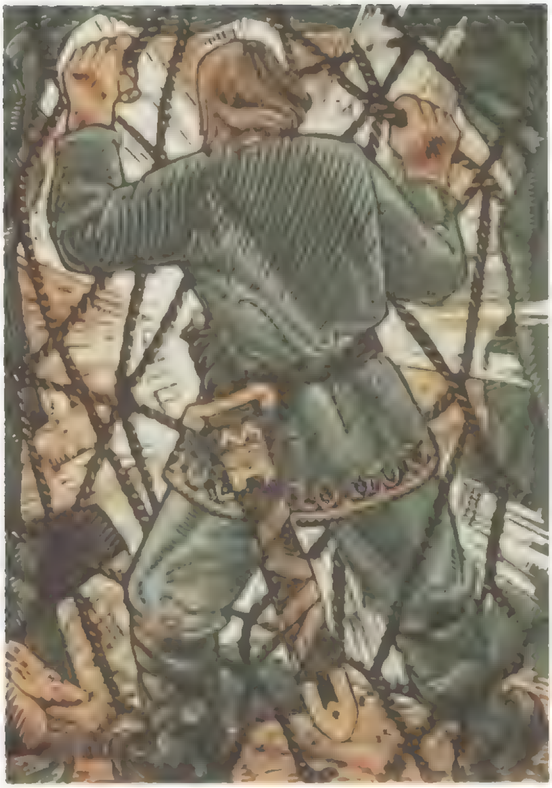


Иллюстрация К. Лухтейна к эстонскому народному эпосу «Калевипоэг».

стого, романа, воссоздающего не только частную жизнь людей, но и судьбу целого народа, возникает новое представление об эпопее. Роман такого типа, названный в советском литературоведении романом-эпопеей, отмечен прежде всего стремлением художника воссоздать панораму общенациональной жизни на определенном, как правило, исто-

---

ские литературные связи», «Культурные связи украинского и русского народов до XVIII в.».

С 1922 г. Гудзий живет в Москве и становится профессором Московского университета им. М. В. Ломоносова, где работает до конца своей жизни.

В 1945 г. Николая Каллиниковича Гудзия избирают действительным членом Академии наук Украинской ССР, и он еще активнее стал вести исследования по истории украинской литературы, не только древней, но и новой. Он активно участвует в создании общего очерка истории древнеукраинской литературы, в котором помещает несколько своих глав. Пишет интересную работу об украинских интермедиях XVII—XVIII столетий при издании соответствующих текстов. В поле его научного зрения находится также проблема формирования украинской литературы и ее связи с русской национальной литературой («Энеида» И. П. Котляревского и русская травестированная проза XVIII в.», «Иван Франко и русские писатели» и др.).

Перу Гудзия принадлежит ряд ценнных работ об А. С. Пушкине, А. Н. Островском, Н. С. Лескове, Ф. И. Тютчеве и других писателях и поэтах XIX в. Особое внимание уделяет он жизни и творчеству Л. Н. Толстого, труды о котором занимают очень видное и почетное место в мировой и советской науке.

Николай Каллиникович Гудзий был талантливым педагогом, прекрасным лектором и оратором.

рически чрезвычайно ответственном ее этапе. В романе-эпопее линии личного и общественного существования, развиваясь, постоянно пересекаются и переплетаются, тем самым проясняя друг друга. Так, в «Войне и мире» судьбы героев тесно связаны с событиями русской и мировой истории.

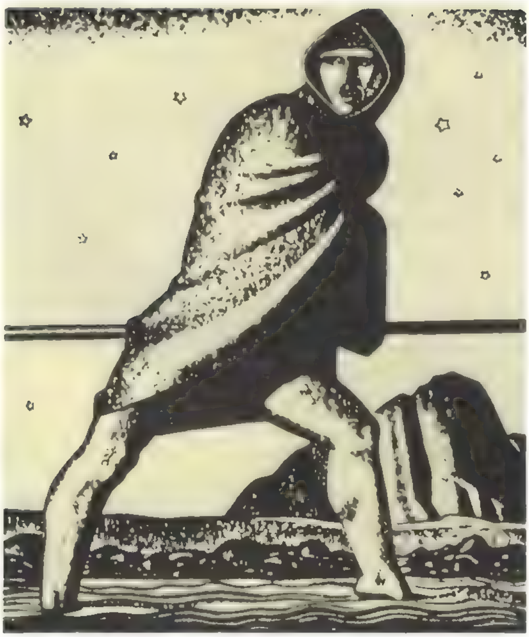
В западноевропейской литературе критического реализма эпопеями могут быть названы семейные «саги» и хроники буржуазных династий: «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Будденброки» Т. Манна, «Буссардели» Ф. Эриа и т. п.

Исключительное значение роман-эпопея получил в эпоху социалистических революций, с возникновением литератур, стремившихся отразить всю глубину человеческой судьбы, подключенной к событиям современной истории передать пафос преобразования мира на новых, неиндивидуалистических, социалистических началах. В советской литературе возникают такие монументальные произведения, как «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, где в полной мере выявлена трагическая бесплодность индивидуализма, «Тихий Дон» М. А. Шолохова и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого, герои которых стремятся к преодолению разлада между личным и общественным.

Для романа-эпопеи *социалистического реализма* характерно прочное единство личности и народа («Знаменосцы» О. Гончара, военная трилогия К. М. Симонова, романы П. Л. Проскурина и др.).

Среди зарубежных романов-эпопей выделяются «Коммунисты» Л. Арагона (Франция), «Иван Кондарев» Е. Станева (Болгария), «Хвала и слава» Я. Ивашкевича (Польша).

Иллюстрация В. Носкова к немецкому героическому эпосу «Песнь о Нибелунгах».



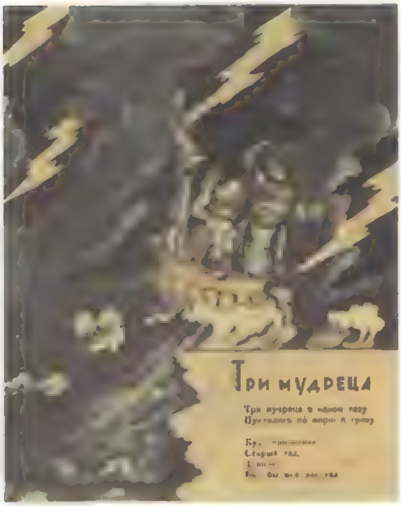
ЮМОР

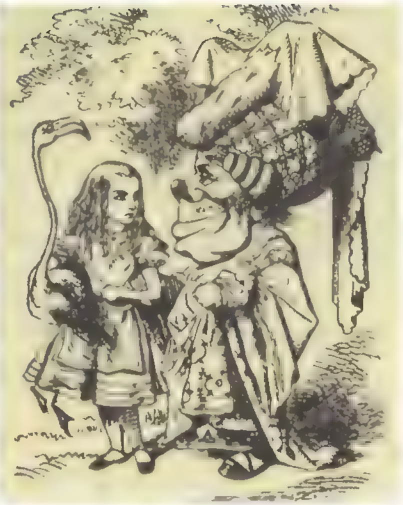
Слово «юмор» происходит от латинского humor — «влага». По принятым в средневековой медицине представлениям, нрав человека определяется особым соотношением в его организме жидкостей: крови, желчи, воды, лимфы. Английский драматург Бен Джонсон, по-видимому впервые использовавший это понятие в литературе, назвал две свои пьесы (если переводить дословно) «Всяк в своем нраве и «Всяк вне своего нрава». С тех пор категория юмора вплотную связана с проблемой индивидуального своеобразия и неповторимости личности.

Юмор — один из позднейших по времени формирования видов комического. Только эпоха Возрождения, поставившая в центр мироздания человеческую личность, по-настоящему открыла стихию юмора, отправив путешествовать по дорогам Испании комических чудаков — Дон Кихота и Санчо Пансу. Чудак, эксцентрик, человек, нарушающий своим поведением привычный уклад, остается излюбленным, хотя и не единственным, героем юмористической литературы до наших дней.

Как и другие формы комического, юмор живет противоречием между видимым и сущим, он учит идти вглубь, не довольствуясь очевидным и поверхностным. В его власти — равно развенчать и возвеличить. В сумасбродных выходках Дон Кихота писатель-юморист угадывает дух подлинного подвига, так же как и Н. В. Гоголь в жалкой страсти Акакия Акакиевича к шинели — высокую мечту о жизни, достойной человека. Но функция юмора сводится к «снятию маски» лишь тогда, когда он выполняет своего рода подсобную работу, служа орудием сатиры или средством иносказания. Сказочный Иванушка-дурачок, скинув шутовской наряд и превратившись в прекрасного принца, покидает область юмора, точно так же как, с другой стороны, щедринский Угрюм-Бурчеев, окончательно разоблаченный сатириком.

В собственной сфере юмор не отвергает «видимое» ради «сущего», но нередко меняет





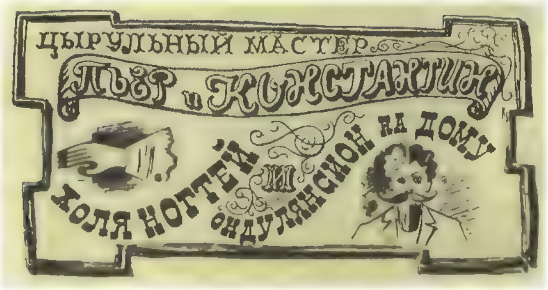
Слева:
Иллюстрация В. Конашевича к английским детским песенкам в переводе С. Я. Маршака.
Справа:
Иллюстрация Д. Тенниела к книге Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес».

их местами. Для него равно важны обе эти стороны явления в их резком несовпадении, нерасторжимой взаимосвязи. Дон Кихот возвращается домой и на смертном одре излечивается от стремления к подвигам, тень Акакия Акакиевича срывает шинели с прохожих, на смену Хлестакову приходит грозный «чиновник по особым поручениям». Итог юмористического произведения всегда неоднозначен, допускает взаимоисключающие истолкования и продолжения. Найдя комическую сторону в серьезном предмете, юморист усугубляет этот взгляд до тех пор, пока нарастание комизма не побуждает его искать серьезную сторону в комическом предмете и т. д. По сути дела этот процесс бесконечен, и потому юмористическое суждение никогда не может быть окончательным.

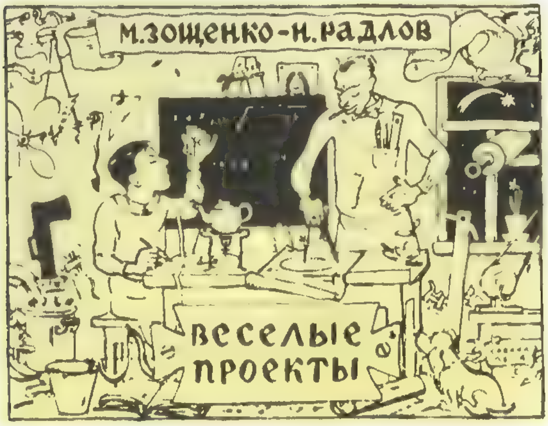
Художественным воплощением этой вечной игры между «видимым» и «сущим» часто становится контраст между внешней непритязательностью, маловажностью юмористического произведения и его внутренней духовной значимостью. В юморе М. Сервантеса и Л. Стерна, Н. В. Гоголя и Ч. Диккенса, Л. Кэрролла и Э. Лира позднейшие поколения находили такие глубины, о которых, возможно, и не помышляли сами писатели. Вместе с тем чересчур серьезное прочтение юмористической книги обедняет ее не меньше, чем

Слева:
Иллюстрация С. Алимова к рассказу А. П. Чехова «Месть».
Справа:
Иллюстрация Ф. Полещука к рассказу О. Генри «Вождь краснокожих».

Иллюстрация С. Телингатера к роману И. А. Ильфа и Е. П. Петрова «Двенадцать стульев».



Обложка к книге М. Зощенко и Н. Радлова «Веселые проекты». Художник Н. Радлов.



прочтение чисто смеховое. Видеть в «Дон Кихоте» только трагедию так же однобоко, как видеть в нем только пародию. Читая «Нос», нельзя забывать ни того, что это философская повесть, ни того, что это забавный анекдот.

«Больше ничего /Не выжмешь из рассказа моего», — дерзко заканчивает А. С. Пушкин свою исполненную юмора поэму «Домик в Коломне». Отстаивая право писателя говорить о «пустяках», быть порою непоследовательным и нелогичным, он по существу утверждает принцип духовной свободы личности. Юмор освобождает от стереотипов, от власти заранее готовых схем мышления и поведения. Отсюда та ни с чем не сравнимая роль, которую играют в юморе странность, эксцентрическая игра словами и предметами.

Пожилой господин из Акосты
Приобрел восемьсот девяносто
Яблок и апельсинов
И швырял со всей силы
Их в своих земляков из Акосты.

Этот стишок принадлежит английскому поэту Э. Лиру, родоначальнику так называемой литературы нонсенса, или бессмыслицы. Почему пожилой господин из Акосты нашел фруктам столь необычное применение? Хотел ли он угостить земляков или ушибить их? Скорее всего, и то и другое. Автор не стремится убедить нас, что его герой человек «приятный во всех отношениях», но во всяком случае это личность яркая и неординарная.

Именно таковы свойства юмора. Неожиданности, которые он нам преподносит, далеко не всегда радуют. Порой они даже озадачивают. Но без них жизнь была бы скучнее.

ЯМБ

Ямб — один из размеров русского силлабо-тонического стихосложения. Научное его определение — метр, в котором сильные места (икты) приходятся на четные слоги (см. *Стихосложение*).

Практически ямб проще всего определить так: это размер, в котором ударения падают на четные слоги, но не обязательно на все. «Пора, пора, рога трубят!» (А. С. Пушкин), «Адмиралтейская игла» (А. С. Пушкин), «Предшественница дня златого» (Г. Р. Державин), «Под железнодорожный мост» (Б. Л. Пастернак) — в этих стихах разное количество ударений (4, 2, 3, 2), они падают на разные слоги (2, 4, 6, 8; 4, 8; 2, 6, 8; 6, 8), но эти слоги всегда будут четными.

В зависимости от «длины» строки ямб различается по стопности, т. е. по максимально возможному количеству ударений в стихе — от 1-стопного до 6-стопного. 1-стопный ямб в чистом виде из-за малого объема стиха неупотребителен, известны только экспериментальные стихи. 2-стопный употребляется не часто, но все же встречается («Играй, Адель, / Не знай печали; / Хариты, Лель / Тебя венчали / И колыбель / Твою качали» — А. С. Пушкин; есть образцы А. И. Полежаева, Н. М. Языкова, Е. А. Баратынского, М. Ю. Лермонтова и других). 3-стопный ямб, бывший в XVIII в. размером песен и анакреонтической лирики, после появления послания К. Н. Батюшкова (1811—1812) примерно на 10 лет стал очень популярным, потом его употребительность пошла на спад.

Самый распространенный из всех размеров русского стиха — 4-стопный ямб, вошедший в русскую поэзию с «Оды... на взятие Хотина» М. В. Ломоносова. В современной поэзии 4-стопник употребляется во всем богатстве его вариаций в зависимости от индивидуальных пристрастий поэта.

МИХАИЛ БОРИСОВИЧ ХРАПЧЕНКО (1904—1986)

Академик М. Б. Храпченко — исследователь марксистско-ленинской эстетики, теории и истории литературы, государственный деятель, организатор филологической науки. Он был председателем Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР (1939—1948), главным редактором журнала «Октябрь», с 1967 г. членом президиума и академиком-секретарем Отделения литературы и языка АН СССР, с 1970 г. президентом Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ).

М. Б. Храпченко принадлежат фундаментальные труды по методологии литературоведения, истории русской литературы и развития социалистической культуры. В центр литературоведческого анализа он ставил творческую индивидуальность писателя. Ее неповторимую специфику создает «личность художника в ее отношении к эстетическим запросам общества» и в ее внутренней обращенности к читателям.

Другой стороной поэтики, по мысли М. Б. Храпченко, выступает марксистская концепция художественного образа, представляющего собой синтез происходящего в действительности путем отбора комплекса свойств. Понимание образа как формы опосредованного мышления единства единичного и общего объясняет такие явления, как собирательные образы М. Е. Салтыкова-Щедрина, как коллективный герой у Л. Н. Толстого и как многие другие явления реалистической литературы. Оно дает верный взгляд на фантастику, гротеск, разъясняет «жизнь в веках» талантливых произведений.

Слитность индивидуального отношения писателя к жизни и образного ее освоения создает художественность. В образе скрещиваются творческая личность и синтетический подход писателя к действительности. Этот важнейший для М. Б. Храпченко тезис позволяет критически рассмотреть многие догмы литературоведения, например понимание образности как анализа, т. е. описания «типичных черт» происходящего, или отождествление художественного метода и мировоззрения. Он позволяет также понять диалектику соотношения общего и индивидуального в творческом процессе, сходства и различия искусства и иных видов познания мира, прежде всего научного.

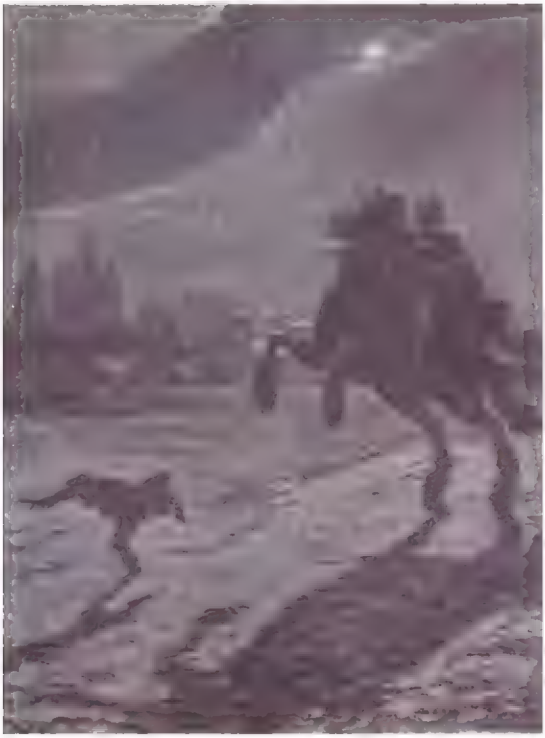
Выдвинутое М. Б. Храпченко понимание основ поэтики дает возможность литературоведению изучать произведения, примечательные по их воздействию на читателя, и выявлять их общность, причем не в отвлечении от индивидуального, а во внутренних тенденциях и связях («неповторимость не означает несоприкасаемости»). На месте историко-генетического и сравнительно-исторического, а отчасти и новейшего структурного литературоведения он провозглашает историко-функциональное и историко-типологическое. Эти два подхода дают истинно системный анализ, объективно вскрывают эстетические ценности — реальные и мнимые, позволяют проникнуть в тайны взаимообогащения культур и литератур.

Свои теоретические построения М. Б. Храпченко всегда создавал на тонком анализе творчества великих писателей, их выдающихся произведений. Вероятно, наиболее полно и глубоко он раскрыл демократические истоки и творческие обобщения Н. В. Гоголя; ему принадлежат также исследования произведений А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, М. Горького, М. А. Шолохова, А. А. Фадеева, К. А. Федина, ряда западноевропейских авторов.

Основные труды М. Б. Храпченко собраны в четырехтомнике. Принципиальное значение имеет не вошедшая в него книга «Горизонты художественного образа». Необходимо назвать монографию «Творчество Гоголя» и отмеченную в 1974 г. Ленинской премией книгу «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы».

М. Б. Храпченко было присвоено звание Героя Социалистического Труда, он был награжден многими советскими и иностранными орденами, был лауреатом Ленинской и Государственной премий СССР, почетным членом ряда зарубежных академий наук.

Иллюстрация А. Бенуа к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник».



За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

◡◡́ | ◡◡́ | ◡◡́ | ◡◡́ | ◡
◡◡́ | ◡◡́ | ◡◡ | ◡◡́ |

В советской поэзии почти половина всех стихотворных произведений пишется ямбом. Пример 4-стопного ямба:

Так, бей не знай отдохновенья,
Пусть жила жизни глубока:
Алмаз горит издалека —
Дроби мой гневный ямб, каменья!

(А. А. Блок. Возмездие. Пролог).

5-стопный ямб был в XVII в. неупотребителен, но с начала XIX в. он входит в метрический репертуар русской поэзии, сначала цезурованный (см. *Цезура*), затем и бесцезурный.

Для стиха XVIII в. одним из основных размеров был 6-стопный ямб, который вслед за французской поэзией, в виде александрийского стиха (см. *Строфика*) употребляли в трагедиях, героических поэмах, посланиях — в большинстве высоких жанров поэзии. Обязательное требование для классического 6-стопного ямба — цезура после 6-го слога, делившая стих на две равные части, причем разнообразие стихам придавалось чередованием мужской и дактилической *цезуры*.

К блестящим шалостям, как прежде, не привязан,
Я правилам твоим последовать бы мог;
Но ты ли мне велишь оставить мирный слог
И, едкой желчию напитывая строки,
Сатирою восстать на глупость и пороки?

(Е. А. Баратынский)

К началу XX в. 6-стопник отступает, и в современной поэзии он малоупотребителен.

Более длинные ямбы (7-, 8-/стопные), как правило, делятся сильными и регулярными цезурами на части, превращаясь фактически в сочетание 3- и 4-стопников (7-стопный), двух 4-стопников (8-стопный) и т. д. Бесцезурные многостопные ямбы носят экспериментальный характер и очень редки.

Особый случай представляет собой вольный ямб — размер, в котором сочетаются стихи различных стопностей, причем чередование это нерегулярно. Регулярное чередование особой проблемы не представляет (например, сочетание 4-и 2-стопного ямба: «Мело, мело по всей земле /Во все пределы./ Свеча горела на столе, / Свеча горела.» — Пастернак), тогда как в вольных ямбах чередование строк разной «длины» создает эффект неожиданности, читатель как бы постоянно сбивается с привычной размеренности. Особенно резко ощущается это в баснях и стихотворных комедиях (начиная с «Горя от ума»), где количество стоп варьируется от 1 до 6:

Вот, в блеске и во славе всей,
Феб лучезарный из морей
        Поднялся.
Казалось, что с собой он жизнь принес всему,
        И в сретенье ему
Хор громких соловьев в густых лесах раздался.

(И. А. Крылов)

Важно отметить еще одно свойство ямба: способность включать так называемые побочные, неметрические ударения:

Запасшися крестьянин хлебом,
Ест добры щи и пиво пьет.

(Г. Р. Державин)

ЧТО ЧИТАТЬ

В предлагаемом библиографическом указателе названы основные, наиболее интересные и доступные юному читателю книги. Среди этих книг есть и литературоведческие труды, исследующие творчество отдельных писателей, и сборники критических статей, и художественные биографии писателей, и воспоминания о писателях и др.

Надеемся, что каждый из читателей найдет здесь для себя много полезных и интересных книг.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Ленин В. И. О литературе и искусстве / Сост. Н. И. Крутикова. — 7-е изд. — М : Худож. лит., 1086. — 575 с.: ил.

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: Сб: В 2 т. / Сост. и авт. вступ. ст. М. Лифшиц.— 4-е изд., доп.— М.: Искусство, 1983.— Т. 1.— 605 с.; т. 2.— 701 с.

Черноуцан И. Живая сила ленинских идей: Марксистская концепция искусства и проблемы лит. критики.— 2-е изд., доп.— М.: Сов. писатель, 1985.— 320 с.

Новиков В. В. На новом этапе: Действенная роль лит. и искусства. — М.: Знание, 1986.— 64 с.

Поле битвы — сердца людей: Литература, искусство, культура — борьба идей, мировоззрений, полит. систем / Сост. В. Анзикеев. — М.: Худож. лит., 1986. — 335с. — (Империализм: События, факты, документы).

Овчаренко А. Большая литература: Основные тенденции развития сов. худож. прозы 1945—1985 гг. — М.: Современник, 1985.—464 с.

Ковский В. Е. Пафос гуманизма: Соврем. сов. лит. и духовный мир личности.— М.: Знание, 1985.— 127 с.— (Нар. ун-т. Фак. лит. и искусства).

Селезнев Ю. Глазами народа: Размышления о народности рус. лит. — М.: Современник, 1986.— 349 с.

Бочаров А. Чем жива литература?..: Современность и лит. процесс. — М.: Сов. писатель, 1986.— 400 с.

Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа.— 2-е изд., доп.— М.: Худож. лит., 1986.— 439 с.

Ломидзе Г. Нравственные истоки подвига: Сов. лит. и Великая Отеч. война.— 2-е изд., доп.— М.: Сов. писатель, 1985.— 208 с.

Дементьев В. Золотое сечение: О соврем. прозе и поэзии.— М.: Мол. гвардия, 1985.— 111 с.

Неверов А. В. Молодая проза: время, проблемы, герои.— М.: Знание, 1985.— 64 с.

Ашплатов А. Убеждает правда: Размышления о соврем. прозе.— М.: Мол. гвардия, 1986.— 125 с.

Федь Н. Парадокс о положительном герое.— М.: Современник, 1986.— 365 с.

Утехин Н. Современность классики. — М.: Современник, 1986.— 383 с.

Колов С. Постижение временем: По страницам соврем. прозы о человеке труда.— М.: Правда, 1986.— 48 с.— (Б-ка «Огонек»).

Соболенко В. Жанр романа-эпопеи: Опыт сравнит. анализа «Войны и мира» Л. Толстого и «Тихого Дона» М. Шолохова.— М.: Худож. лит., 1986.— 205 с.

Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки.— Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.— 365 с.

Михайлов А. А. Собеседники: Статьи. Очерки. Портреты. — М.: Сов. писатель, 1986.— 447 с.: ил.

Красухин П. В присутствии Пушкина: Соврем. поэзия и классич. традиции. — М.: Сов. писатель, 1985.— 256 с.

Барлас В. Глазами поэзии: Об открытиях искусства и соврем. поэтах.— 2-е изд., доп.— М.: Сов. писатель, 1986.— 287 с.

Гусев В. И. Герой и стиль: (К теории характера и стиля. Сов. лит. на рубеже 60—70-х гг.).— М.: Худож. лит., 1983.— 286 с.

Бугров Б. Герой принимает решение: Движение драмы от 50-х гг.— М.: Сов. писатель, 1987.— 366 с.

Ученова В. От вековых корней: Становление публицистики в рус. культуре.— М.: Сов. Россия, 1985.— 176 с.: ил.

Лихачев Д. С. Прошлое — будущему: Статьи, очерки.— Л.: Наука, 1985.— 575 с.— (Наука. Мировоззрение. Жизнь).

Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе.— Л.: Наука, 1986.— 406 с.

Андроников И. И теперь об этом: Рассказы, портреты, ст.— 2-е изд., испр. и доп.— М.: Сов. писатель, 1985.— 544 с.: ил.

Асеев Н. О поэтах и поэзии: Ст., воспоминания / Сост. и авт. вступ. ст. А. М. Крюкова.— М.: Сов. Россия, 1985.— 144 с.— (Писатели о творчестве).

Барахов В. С. Литературный портрет: (Истоки, поэтика, жанр).— Л.: Наука, 1985.— 311 с.

Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожинов.— М.: Худож. лит., 1986.— 543 с.

Оклянский Ю. М. Биография и творчество: Портреты. Встречи. Рассказы литературоведа.— М.: Сов. писатель, 1986.— 382 с.: ил.

Силуэты: Очерки, ст., эссе о рус. и сов. писателях / Под общ. ред. А. А. Лиханова; Сост. В. М. Бочарова.— М.: Правда, 1986.— 638 с.: ил.

Таратута Е. Драгоценные автографы: Кн. воспоминаний.— М.: Сов. писатель, 1986.— 320 с.: ил.

Чуковский К. И. Современники: портреты и этюды.— 4-е изд., испр. и доп.— М.: Мол. гвардия, 1967.— 589 с.: ил.— (Жизнь замечат. людей).

Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева.— М.: Сов. энциклопедия, 1987.— 751 с.

Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Краткий словарь литературоведческих терминов: Кн. для учащихся.— 2-е изд., дораб.— М.: Просвещение, 1985.— 208 с.

Энциклопедический словарь юного филолога (языкознание). — М.: Педагогика, 1984.— 351 с.: ил.— (Библ. сер.).

Дмитриев В. Г. Придуманные имена: Рассказы о псевдонимах.— М.: Современник, 1986.— 255 с.

Михайловская Н. Г. Путь к русскому слову.— М.: Наука, 1986.— 173 с.— (Литературоведение и языкознание).

Откупщиков Ю. В. К истокам слова: Рассказы о науке этимологии: Кн. для учащихся. — 3-е изд., испр. — М.: Просвещение, 1986. — 176 с.

Чупринин С. И. Крупным планом: Поэзия наших дней: пробл. и характеристики.— М.: Сов. писатель, 1983.— 287 с.: ил.

Немировский Е. Л. Мир книги: С древнейш. времен до нач. XX в.— М.: Книга, 1986.— 287 с.: ил.

Чудакова М. О. Рукопись и книга: Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей: Кн. для учителя.— М.: Просвещение, 1986.— 176 с.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / Примеч. Д. Д. Благого, Т. Г. Цявловской.— М.: Современник, 1982.

Т. 1. Стихотворения, 1813—1824.— 637 с.: ил.

Т. 2. Стихотворения, 1825—1836.— 575 с.

Т. 3. Поэмы. Сказки.— 606 с.

Т. 4. Евгений Онегин. Драматические произведения.— 671 с.: ил.

Т. 5. Романы. Повести.— 830 с.

Т. 6. Критика и публицистика.— 701 с.

Т. 7. История Пугачева. Ист. ст. и материалы. Воспоминания и дневники.— 543 с.

Т. 8. История Петра I: Подгот. текст. Записки бригадира Моро де Бразе (касающиеся до турецкого похода 1711 года).— 640 с.

Т. 9. Письма, 1815—1830.— 700 с.

Т. 10. Письма, 1831—1837.— 604 с.

Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. / Вступ. ст. и коммент. И. Л. Андроникова.— М.: Современник, 1985.

Т. 1. Стихотворения.— 605 с.

Т. 2. Поэмы и повести в стихах.— 735 с.

Т. 3. Драмы.— 829 с.

Т. 4. Проза. Письма.— 862 с.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. / Под общ. ред. С. И. Машинского, М. Б. Храпченко; Примеч. А. В. Чичерина, Н. Л. Степанова.— М.: Современник, 1983.

Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки.— 479 с.

Т. 2. Миргород.— 479 с.

Т. 3. Повести.— 447 с.

Т. 4. Драматические произведения.— 639 с.

Т. 5. Мертвые души.— 830 с.

Т. 6. Статьи.— 830 с.

Т. 7. Письма.— 639 с.

Крылов И. А. Сочинения: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. С. А. Фомичева.— М.: Худож. лит., 1984.

Т. 1. Сатирическая проза.— 463 с.: ил.

Т. 2. Комедии. Басни.— 735 с.: ил.

Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина; Вступ. ст. А. Салынского.— М.: Искусство, 1973 — 1980.

Т. 1. Художественная проза. Пьесы, 1843—1854.— 1973.— 575 с.: ил.

Т. 2. Пьесы, 1856—1866.— 1974.— 806 с.: ил.

Т. 3. Пьесы, 1868—1871. — 1974. — 557 с.: ил.

Т. 4. Пьесы, 1873—1877.— 1975.— 541 с.: ил.

Т. 5. Пьесы, 1878—1884.— 1975.— 541 с.: ил.

Т. 6. Пьесы, 1861—1865.— 1976.— 606 с.: ил.

Т. 7. Пьесы, 1866—1873.— 1977.— 601 с.: ил.

Т. 8. Пьесы, написанные в соавторстве, 1876—1882.— 1977.— 629 с.: ил.

Т. 9. Переводы и переделки, 1865—1886.—1978.— 662 с.: ил.

Т. 10. Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь.— 1978.— 719 с.: ил.

Т. 11. Письма, 1848—1880.— 1979.— 781 с.: ил.

Т. 12. Письма, 1881—1886.— 1980.— 631 с.: ил.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. — 2-е изд., испр. и доп.— М.: Наука, 1978.— (Изд. продолжается).

Сочинения, т. 1—12.

Т. 1. Стихотворения, поэма, статьи и рецензии, прозаические наброски, 1834—1849. — 1978. — 573 с.: ил.

Т. 2. Сцены и комедии, 1843—1852.— 1979.— 703 с.: ил.

Т. 3. Записки охотника, 1847—1874.— 1979.— 526 с.: ил.

Т. 4. Повести и рассказы. Статьи и рецензии, 1844—1854 г.— 1980.— 687 с.: ил.

Т. 5. Повести и рассказы, 1853—1857. Рудин. Статьи и воспоминания, 1855—1859.—1980.— 543 с.: ил.

Т. 6. Дворянское гнездо. Накануне. Первая любовь. — 1981. — 495 с.: ил.

Т. 7. Отцы и дети. Повести и рассказы. Дым. — 1981. — 559 с.: ил.

Т. 8. Повести и рассказы, 1868—1872.— 1981.— 542 с.: ил.

Т. 9. Повести и рассказы, 1874—1877. Новь.— 1982.— 575 с.: ил.

Т. 10. Повести и рассказы, 1881—1883. Стихотворения в прозе, 1878—1883. Произведения разных годов.— 1982.— 607 с.: ил.

Т. 11. Литературные и житейские воспоминания, 1854—1883. Биографические очерки и некрологи, 1856—1877. Автобиографические материалы, 1850—1883. Незавершенные замыслы и наброски, 1840-е гг.— 1883.— 1983.— 527 с.: ил.

Т. 12. Либретто комических опер. Водевиль. Стихотворения. Речи. Записки общественного назначения. Автобиографическое. Незавершенное, 1840—1883.— 1986.— 813 с.: ил.

Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т.— Л.: Наука, 1981.— (Изд. продолжается).

Художественные произведения, т. 1—10.

Т. 1. Стихотворения, 1838—1855.— 1981.— 719 с.: ил.

Т. 2. Стихотворения, 1855—1866.— 1981.— 447 с.: ил.

Т. 3. Стихотворения, 1866—1877.— 1982.— 511 с.: ил.

Т. 4. Поэмы, 1855—1877.— 1982.— 655 с.: ил.

Т. 5. Кому на Руси жить хорошо. — 1982.— 687 с.: ил.

Т. 6. Драматические произведения, 1840—1859.— 1983.— 719 с.: ил.

Т. 7. Художественная проза, 1840—1855.— 1983.— 623 с.: ил.

Т. 8. Художественная проза. Незаконченные романы и повести, 1841—1856.— 1984.— 783 с.: ил.

Т. 9. Кн. 1. Три страны света. — 1984. — 495 с.: ил.

Т. 9. Кн. 2. Три страны света — 1984.— 383 с.: ил.

Т. 10. Кн. 1. Мертвое озеро.— 1985.— 479 с.: ил.

Т. 10. Кн. 2. Мертвое озеро.— 1985.— 415 с.: ил.

Салтыков-Щедрин М. Е Собрание сочинений: В 20 т. / Вступ. ст. Е. И. Покусаева.— М.: Худож. лит., 1965—1977.

Т. 1. Художественная проза. Рецензии. Стихотворения, 1840—1849.— 1965.— 462 с.: ил.

Т. 2. Губернские очерки, 1856—1857.— 1965.— 559 с.: ил.

Т. 3. Невинные рассказы. Сатиры в прозе.— 1965.— 651 с.: ил.

Т. 4. Рассказы. Повести. Очерки. Пьесы, 1857—1865.— 1966.— 610 с.: ил.

Т. 5. Критика и публицистика, 1856—1864.— 1966.— 711 с.: ил.

Т. 6. Наша общественная жизнь. Статьи, 1863. Журнальная полемика, 1864—1865. — 1968. — 740 с., ил.

Т. 7. Признаки времени. Письма о провинции. Для детей. Похвала легкомыслию, 1863—1877.— 1969. — 695 с.: ил.

Т. 8. Помпадуры и помпадурши. История одного города.— 1969.— 614 с.: ил.

Т. 9. Критика и публицистика, 1868—1883. — 1970. — 647 с.: ил.

Т. 10. Господа ташкентцы. Дневник провинциала: В больнице для умалишенных. — 1970. — 839 с.: ил.

Т. 11. Благонамеренные речи, 1872—1876. — 1971. — 654 с.: ил.

Т. 12. В среде умеренности и аккуратности. Куль-

турные люди. — 1971. — 752 с.: ил.

Т. 13. Господа Головлевы. Убежище Монрепо. Круглый год. — 1972. — 814 с.: ил.

Т. 14. За рубежом. Письма к тетеньке. — 1972. — 704 с.: ил.

Т. 15. Кн. 1. Современная идиллия. — 1973. — 381 с.: ил.

Т. 15. Кн. 2. Пошехонские рассказы. Недоконченные беседы. — 1973. — 400 с.: ил.

Т. 16. Кн. 1. Сказки, 1869—1886. Пестрые письма, 1884—1886. — 1974. — 526 с.: ил.

Т. 16. Кн. 2. Мелочи жизни. — 1974. — 389 с.: ил.

Т. 17. Пошехонская старина. Забытые слова. Автобиографии. — 1975. — 623 с.: ил.

Т. 18. Кн. 1. Письма, 1839—1868. — 1975. — 349 с.: ил.

Т. 18. Кн. 2. Письма, 1868—1876. — 1976. — 365 с.: ил.

Т. 19. Кн. 1. Письма, 1876—1881. — 1976. — 239 с.: ил.

Т. 19. Кн. 2. Письма, 1881—1884. — 1977. — 351 с.: ил.

Т. 20. Письма, 1884—1889. — 1977. — 622 с.: ил.

Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. / Гл. ред. М. Б. Храпченко. — М.: Худож. лит., 1978—1985.

Т. 1. Детство. Отрочество. Юность. — 1978. — 421 с.: ил.

Т. 2. Повести и рассказы, 1852—1856. — 1979. — 422 с.: ил.

Т. 3. Повести и рассказы, 1857—1863. — 1979. — 478 с.: ил.

Т. 4. Война и мир. Т. 1. — 1979. — 400 с.

Т. 5. Война и мир. Т. 2. — 1980. — 429 с.

Т. 6. Война и мир. Т. 3. — 1980. — 447 с.

Т. 7. Война и мир. Т. 4. — 1981. — 431 с.

Т. 8. Анна Каренина. Ч. 1—4. — 1981. — 495 с.

Т. 9. Анна Каренина. Ч. 5—8. — 1982. — 462 с

Т. 10. Повести и рассказы, 1872—1886. — 1982. — 543 с.

Т. 11. Драматические произведения, 1864—1910. — 1982. — 502 с.: ил.

Т. 12. Повести и рассказы, 1885—1902. — 1982.— 478 с.

Т. 13. Воскресение. — 1983. — 493 с.: ил.

Т. 14. Повести и рассказы, 1903—1910. — 1983. — 511 с.: ил.

Т. 15. Статьи об искусстве и литературе. — 1983. — 432 с.: ил.

Т. 16. Публицистические произведения, 1855—1866. — 1983. — 447 с.: ил.

Т. 17—18. Публицистические произведения, 1886—1908. — 1984. — 911 с.

Т. 19—20. Письма, 1882—1894. — 1985. — 575 с.: ил.

Т. 21. Дневники, 1848—1894. — 1985. — 575 с.: ил.

Т. 22. Дневники, 1895—1910. — 1985. — 559 с.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. — Л.: Наука, 1972—. (Изд. продолжается).

Художественные произведения, т. 1—17.

Т. 1. Бедные люди. Повести и рассказы, 1846—1847. — 1972. — 519 с.: ил.

Т. 2. Повести и рассказы, 1848—1859. — 1972. — 527 с.

Т. 3. Село Степанчиково и его обитатели. Униженные и оскорбленные. — 1972. — 543 с.

Т. 4. Записки из Мертвого дома. — 1972. — 326 с.

Т. 5. Повести и рассказы, 1862—1866. Игрок. — 1973. — 407 с.

Т. 6. Преступление и наказание. — 1973. — 423 с.

Т. 7. Преступление и наказание: Рукопис. ред. — 1973. — 416 с.

Т. 8. Идиот. — 1973. — 511 с.

Т. 9. Идиот: Рукопис. ред. Вечный муж. Наброски, 1867—1870. — 1974. — 526 с.

Т. 10. Бесы. — 1974. — 518 с.

Т. 11. Бесы: Глава «У Тихона»: Рукопис. ред. — 1974. — 412 с.

Т. 12. Бесы: Рукопис. ред. Наброски, 1870—1872. — 1975. — 373 с.

Т. 13. Подросток. — 1975. — 454 с.

Т. 14. Братья Карамазовы. Кн. 1—10. — 1976. — 510 с.

Т. 15. Братья Карамазовы. Кн. 11—12. Эпилог: Рукопис. ред. — 1976. — 623 с.

Т. 16. Подросток: Рукопис. ред. — 1976. — 438 с.

Т. 17. Подросток: Рукопис. ред. Наброски, 1874—1879. — 1976. — 479 с.

Публицистика, т. 18—30.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / Редкол.: Н. Ф. Бельчиков и др. – М.: Наука, 1974—1983.

Сочинения, т. 1—18.

Т. 1. 1880—1882. — 1974. — 607 с.: ил.

Т. 2. 1883—1884. — 1975. — 582 с.: ил.

Т. 3. 1884—1885. — 1975. — 622 с.: ил.

Т. 4. 1885—1886. — 1976. — 551 с.: ил.

Т. 5. 1886.—1976. — 703 с., ил.

Т. 6. 1887. — 1976. — 735 с.: ил.

Т. 7. 1888—1891. — 1977. — 733 с.: ил.

Т. 8. 1892—1894. — 1977. — 525 с.: ил.

Т. 9. 1894—1897. — 1977. — 541 с.: ил.

Т. 10. 1898—1903. — 1977. — 491 с.: ил

Т. 11. Пьесы, 1878—1888. — 1977. — 442 с.: ил.

Т. 12. Пьесы, 1889—1891. — 1978. — 400 с.: ил.

Т. 13. Пьесы, 1895—1904. — 1978. — 519 с.: ил.

Т. 14—15. Из Сибири. Остров Сахалин, 1890—1895. — 1978. — 926 с.: ил.

Т. 16. 1881—1902. — 1979. — 623 с.: ил.

Т. 17. Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники. — 1980. — 526 с.: ил.

Т. 18. Гимназическое, стихотворения, записи в альбомах, коллективное, редактированное. — 1982. — 543 с.: ил.

Письма, т. 19—30.

Т. 19. 1875—1886. — 1974. — 582 с.: ил.

Т. 20. 1887 — сентябрь 1888. — 1975. — 582 с.: ил.

Т. 21. Октябрь 1888 — декабрь 1889. — 1976. — 573 с.: ил.

Т. 22. Январь 1890 — февраль 1892. — 1976. — 654 с.: ил.

Т. 23. Март 1892—1894. — 1977. — 677 с.: ил.

Т. 24. Январь 1895 — май 1897. — 1978. — 773 с.: ил.

Т. 25. Июнь 1897 — декабрь 1898. — 1979. — 815 с.: ил.

Т. 26. 1899—1980. — 711 с.: ил.

Т. 27. 1900 — март 1901. — 1980. — 615 с.: ил.

Т. 28. Апрель 1901 — июль 1902. — 1981. — 599 с.: ил.

Т. 29. Июль 1902 — декабрь 1903. — 1982. — 719 с.: ил.

Т. 30. 1904. Дарственные и другие надписи. — 1983. — 640 с.: ил.

Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву / Вступ. ст. Д. Благого; Примеч. А. Горелова. — М.: Дет. лит., 1987. — 268 с.: ил. — (Шк. б-ка).

Грибоедов А. С. Сочинения / Сост. вступ. ст. и коммент. А. Л. Гришунина. — М.: Правда, 1986. — 430 с.: ил.

Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. / Редкол. и вступ. ст.: Н. К. Гей. — М.: Худож. лит., 1976—1982.

Т. 1. Статьи, рецензии и заметки, 1834—1836. – 1976. — 375 с.: ил.

Т. 2. Статьи, рецензии и заметки, апрель 1838 — январь 1840. — 1977. — 630 с.: ил.

Т. 3. Статьи, рецензии и заметки, февраль 1840 — февраль 1841. — 1978. — 614 с.: ил.

Т. 4. Статьи, рецензии и заметки, март 1842. — 1979. — 654 с.: ил.

Т. 5. Статьи, рецензии и заметки, апрель 1842 — ноябрь 1843. — 1979. — 631 с.: ил.

Т. 6. Статьи о Державине. Статьи о Пушкине. Незаконченные работы. — 1981. — 678 с.: ил.

Т. 7. Статьи, рецензии и заметки, декабрь 1843 — август 1845. — 1981. — 799 с.

Т. 8. Статьи, рецензии и заметки, сентябрь 1845 — март 1848. — 1982. — 783 с.

Т. 9. Письма, 1829—1848. — 1982. — 863 с.: ил.

Добролюбов Н. А. Избранное / Вступ. ст. и коммент. У. А. Гуральника. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — 432 с.

Чернышевский Н. Г. Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. и общ. ред. Ю. С. Мелентьев. — М.: Правда, 1974. — (Б-ка «Огонек». Отеч. классики).

Т. 1. Что делать? Из рассказов о новых людях. — 462 с.: ил.

Т. 2. Пролог. Мастерица варить кашу. — 526 с.: ил.

Т. 3. Литературная критика. — 509 с.: ил.

Т. 4. Статьи по философии и эстетике. — 414 с.: ил.

Т. 5. Исторические очерки. Публицистика. — 322 с.: ил.

О РУССКИХ ПИСАТЕЛЯХ

Бердников Г. П. Над страницами русской классики. — М.: Современник, 1985. — 415 с.

Ямпольский И. Поэты и прозаики: Ст. о рус. писателях XIX — нач. XX в. — Л.: Сов. писатель, 1986. — 352 с.

Емельянов Н. «Отечественные записки» Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова-Щедрина (1868—1884). — Л.: Худож. лит., 1986. — 335 с.

Максимов Д. Русские поэты начала века. — Л.: Сов. писатель, 1986. — 406 с.

Леврецкий А. Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1986. — 398 с.

Курилов А. С. Виссарион Белинский: (175 лет со дня рождения). — М.: Знание, 1985. — 64 с.

Соловьев Г. А. Эстетические идеи молодого Белинского. — М.: Худож. лит., 1986. — 351 с.

В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. — М.: Худож. лит., 1977. — 733 с.: ил. — (Серия литерат. мемуаров).

Порудоминский В. И. Грустный солдат, или Жизнь Всеволода Гаршина. — М.: Книга, 1986. — 286 с.: ил. — (Писатели о писателях).

Прокофьев В. А. Герцен. — М.: Мол. гвардия, 1979. — 400 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Плоткин Л. О русской литературе: А. И. Герцен; И. С. Никитин; Д. И. Писарев. — Л.: Худож. лит., 1986. — 333 с.

Золотусский И. П. Гоголь. — 2-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1984. — 527 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Золотусский И. П. Гоголь. Лермонтов. Жуковский: Лит. очерки. — М.: Правда, 1986. — 48 с. — (Б-ка «Огонек»).

Лощиц Ю. М. Гончаров. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Мол. гвардия, 1986. — 367 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Тынянов Ю. Н. Смерть Вазир-Мухтара. — М.: Правда, 1984. — 575 с.: ил.

Роман о А. С. Грибоедове.

Добролюбов Н. Вопросы, заданные жизнью / Сост., вступ. ст. П. А. Николаева. — М.: Сов. Россия, 1986. — 351 с.

Егоров Б. Ф. Николай Александрович Добролюбов: Кн. для учащихся. — М.: Просвещение, 1986. — 159 с.: ил.

Жданов В. В. Добролюбов. — 3-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1961. — 351 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Селезнев Ю. И. Достоевский. — 2-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1985. — 543 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Гроссман Л. П. Достоевский. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Мол. гвардия, 1965. — 605 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Афанасьев В. Жуковский. — М.: Мол. гвардия, 1986. — 399 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Гордин М. А. Жизнь Ивана Крылова. — М.: Книга, 1985. — 284 с.: ил. — (Писатели о писателях).

Герштейн Э. Судьба Лермонтова. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Худож. лит., 1986. — 352 с.

Андроников И. Л. Лермонтов: Исследования и находки. — 4-е изд. — М.: Худож. лит., 1977. — 646 с.: ил.

Карпеев Э. П. Михаил Васильевич Ломоносов: (Кн. для учащихся). — М.: Просвещение, 1987. — 96 с.

Жданов В. В. Жизнь Некрасова. — М.: Худож. лит., 1981. — 239 с.: ил.

Лобанов М. П. Островский. — М.: Мол. гвардия, 1979. — 382 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Коротков Ю. Н. Писарев. — М.: Мол. гвардия, 1976. — 368 с. — (Жизнь замечат. людей).

Плеханов С. Писемский. — М.: Мол. гвардия, 1986. — 287 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творч. эволюция. — М.: Наука, 1986. — 304 с.

Бурсов Б. Судьба Пушкина. — Л.: Сов. писатель, 1985. — 512 с.

Невелев Г. А. «Истина сильнее царя...»: А. С. Пушкин в работе над историей декабристов. — М.: Мысль, 1985. — 205 с.: ил.

Друзья Пушкина: Переписка. Воспоминания. Дневники: В 2 т. / Сост., биогр. очерки В. В. Кунина. — М.: Правда, 1986.

Т. 1. — 639 с.

Т. 2. — 639 с.

Шкловский В. Б. Лев Толстой. — 2-е изд., испр. — М.: Мол. гвардия, 1967. — 655 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Кузьмина Л. И. Лев Толстой в Петербурге. — Л.: Лениздат, 1986. — 224 с.: ил. — (Выдающиеся деятели науки и культуры в Петербурге — Петрограде — Ленинграде).

Винникова Г. Тургенев и Россия. — 3-е изд., перераб. — М.: Сов. Россия, 1986. — 413 с.

Богословский Н. В. Жизнь Чернышевского. — М.: Дет. лит., 1964. — 302 с.: ил.

Бердников Г. П. Чехов. — 2-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1978. — 512 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. — 3-е изд., дораб. — М.: Худож. лит., 1984. — 511 с.

А. П. Чехов в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста Н. И. Гитович. — М.: Худож. лит., 1986. — 735 с.: ил. — (Лит. мемуары).

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Горький М. Собрание сочинений: В 16 т. / Сост и общ. ред. Н. Н. Жегалова. — М.: Правда, 1979. — (Б-ка «Огонек». Отеч. классика).

Т. 1. Рассказы. 1892—1897. — 430 с.: ил.

Т. 2. Повести и рассказы. 1897—1898. — 350 с.: ил.

Т. 3. Повести и рассказы. 1899—1906. — 462 с.: ил.

Т. 4. Мать. Очерк. Рассказ. 1907—1911. — 399 с.: ил.

Т. 5. Городок Окуров. Исповедь. Лето. — 431 с.: ил.

Т. 6. Жизнь Матвея Кожемякина. — 496 с.: ил.

Т. 7. По Руси. — 398 с.: ил.

Т. 8. Сказки об Италии. Детство. — 432 с.: ил.

Т. 9. В людях. Мои университеты. — 462 с.: ил.

Т. 10. Дело Артамоновых. — 384 с.: ил.

Т. 11. Жизнь Клима Самгина. Ч. 1. — 575 с.: ил.

Т. 12. Жизнь Клима Самгина. Ч. 2. — 670 с.: ил.

Т. 13. Жизнь Клима Самгина. Ч. 3. — 400 с.: ил.

Т. 14. Жизнь Клима Самгина. Ч. 4. — 560 с.: ил.

Т. 15. Пьесы. — 368 с.: ил.

Т. 16. Очерки. Литературные портреты, статьи — 1979. — 367 с.: ил.

Маяковский В. В. Собрание сочинений: В 12 т. — М.: Правда, 1978. — (Б-ка «Огонек». Отеч. классика).

Толстой А. Н. Собрание сочинений: В 10 т. / Вступ. ст. В. И. Баранова. — М.: Худож. лит., 1982—1986.

Т. 1. Повести и рассказы. Чудаки. — 1982. — 598 с.: ил.

Т. 2. Повести и рассказы. Хромой барин. Егор Абозов. — 1982. — 607 с.: ил.

Т. 3. Повести и рассказы, 1917—1923. Детство Никиты. Аэлита. Ибикус. — 1982. — 606 с.: ил.

Т. 4. Повести и рассказы. Гиперболоид инженера Гарина. - - 1983. — 766 с.: ил.

Т. 5. Хождение по мукам: Трилогия. Сестры. Восемнадцатый год. — 1983. — 583 с.: ил.

Т. 6. Хождение по мукам: Трилогия. Хмурое утро. — 1984. — 406 с.: ил.

Т. 7. Петр Первый. — 1984. — 783 с.: ил.

Т. 8. Стихотворения и сказки. Произведения для детей. Русские народные сказки. — 1985. — 479 с.: ил.

Т. 9. Драматургия. — 1986. — 589 с.: ил.

Т. 10. Публицистика. Рассказы Ивана Сударева. — 1986. — 510 с.: ил.

Шолохов М. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Худож. лит., 1985—1986.

Т. 1. Тихий Дон. Кн. 1. — 1985. — 351 с.

Т. 2. Тихий Дон. Кн. 2. — 1985. — 352 с.

Т. 3. Тихий Дон. Кн. 3. — 1985. — 367 с.: ил.

Т. 4. Тихий Дон. Кн. 4. — 1985. — 430 с.: ил.

Т. 5. Поднятая целина. Кн. 1. — 1986. — 309 с.: ил.

Т. 6. Поднятая целина. Кн. 2. — 1986. — 349 с.: ил.

Т. 7. Они сражались за Родину: Главы из романа. Рассказы. — 1986. — 558 с.

Т. 8. Очерки. Статьи. Фельетоны. Выступления. — 1986. — 382 с.

Блок А. А. Собрание сочинений. В 6 т. / Под общ. ред. М. А. Дудина и др.; Вступ. ст. М. А. Дудина; Сост. и коммент. Вл. Орлова. — Л.: Худож. лит., 1980—1983.

Т. 1. Стихотворения и поэмы, 1898—1906. — 1980. — 511 с.: ил.

Т. 2. Стихотворения и поэмы, 1907—1921. — 1980. — 470 с.: ил.

Т. 3. Театр, 1906—1919. — 1981. — 438 с.: ил.

Т. 4. Очерки. Статьи. Речи, 1905—1921. — 1982. — 462 с.: ил.

Т. 5. Лирическая проза, 1906—1921. Автобиография, 1915. Из дневниковых и записных книжек, 1901—1921. Последние дни императорской власти, 1918. — 1982. — 406 с.: ил.

Т. 6. Письма. 1898—1921. — 1983. — 421 с.: ил

Островский Н. А. Собрание сочинений: В 3 т. / Подгот. текста и примеч. Е. И. Прохорова; Вступ. ст. В. Озерова. — М.: Мол. гвардия, 1974—1975.

Т. 1. Как закалялась сталь. — 1974. — 398 с.: ил.

Т. 2. Рожденные бурей. Статьи, речи, беседы. — 1974. — 366 с.

Т. 3. Письма. — 1975. — 477 с.

Фадеев А. А. Сочинения: В 3 т. / Вступ. ст В. Озерова. — М.: Худож. лит., 1982.

Т. 1. Разгром. Рассказы. — 320 с.: ил.

Т. 2. Последний из Удэге. — 527 с.: ил.

Т. 3. Молодая гвардия. — 639 с.: ил.

Леонов Л. М. Собрание сочинений: В 10 т. / Вступ. ст. и примеч. О. Михайлова. — М.: Худож. лит., 1981—1984.

Т. 1. Повести и рассказы. — 1981. — 502 с.: ил.

Т. 2. Барсуки. — 1982. — 327 с.: ил.

Т. 3. Вор. — 1982. — 614 с.

Т. 4. Соть. Саранча. — 1982. — 351 с.

Т. 5. Скутаревский. — 1983. — 320 с.

Т. 6. Дорога на океан. — 1983. — 528 с.

Т. 7. Пьесы. — 1983. — 686 с.

Т. 8. Взятие Великошумска. Evgenia Ivanovna. Бегство мистера Мак-Кинли. — 1983. — 319 с.

Т. 9. Русский лес. — 1984. — 736 с.

Т. 10. Публицистика. — 1984. — 631 с.

Федин К. А. Собрание сочинений: В 12 т. / Вступ. ст. В. Озерова; Коммент. А. Старкова. — М.: Худож. лит., 1982—1986.

Т. 1. Города и годы. — 1982. — 397 с.: ил.

Т. 2. Бакунин в Дрездене. Повести. Рассказы. — 1982. — 527 с.

Т. 3. Братья. Испытание чувств. Норвежцы. — 1983. — 447 с.

Т. 4. Похищение Европы. — 1983. — 415 с.

Т. 5. Санаторий Арктур. Первые радости. — 1983. — 431 с.

Т. 6. Необыкновенное лето. — 1984. — 592 с.

Т. 7. Костер. Кн. 1. — 1985. — 366 с.

Т. 8. Костер. Кн. 2. Очерки. — 1985. — 415 с.

Т. 9. Писатель. Искусство. Время. — 1985. — 558 с.

Т. 10. Сочетание лет. Горький среди нас. Шаг за шагом. — 1986. — 414 с.

Т. 11. Письма, 1909—1977. — 1986. — 589 с.

Т. 12. Дневники и записные книжки, 1928—1968. — 1986. — 622 с.

Твардовский А. Т. Собрание сочинений: В 6 т. — М.: Худож. лит., 1976 — 1983.

Т. 1. Стихотворения, 1926—1940. Страна Муравия. Переводы. — 1976. — 428 с.: ил.

Т. 2. Стихотворения, 1940—1945. Василий Теркин. Дом у дороги. — 1977. — 430 с.

Т. 3. Стихотворения, 1946—1970. За далью—даль. Теркин на том свете. — 1978. — 430 с.

Т. 4. Рассказы и очерки, 1932—1959. — 1978. — 565 с.

Т. 5. Статьи и заметки о литературе. Речи и выступления, 1933—1970. — 1980. — 463 с.

Т. 6. Письма, 1932—1970. — 1983. — 671 с.

Айни С. Собрание сочинений: В 6 т. / Пер. с тадж.; Вступ. ст. М. Осипова, И. Брагинского. — М.: Худож. лит., 1971—1975.

Т. 1. О моей жизни. Дохунда. — 1971. — 510 с.: ил.

Т. 2. Рабы. — 1972. — 483 с.

Т. 3. Повести, рассказы, стихи. — 1973. — 462 с.

Т. 4. Бухара. — 1974. — 285 с.

Т. 5. Бухара. — 1974. — 407 с.

Т. 6. Очерки и статьи. — 1975. — 363 с.

Ауэзов М. Собрание сочинений: В 5 т. / Пер. с казах.; Сост. и примеч. Л. Ауэзовой; Вступ. ст. З. Кедриной. — М.: Худож. лит., 1973—1975.

Т. 1. Рассказы и повести, 1921—1947. — 1973.— 565 с.: ил.

Т. 2. Путь Абая. Т. 1. — 1974. — 470 с.: ил.

Т. 3. Путь Абая. Т. 2. — 1974. — 731 с.: ил.

Т. 4. Племя молодое. Пьесы. Очерки. — 1975. — 692 с.: ил.

Т. 5. Литературно-критические и публицистические статьи. — 1975. — 565 с.: ил.

Вургун С. Собрание сочинений: В 3 т. / Пер. с азерб.; Сост. и коммент. А. Гусейнова, К. Талыбадзе; Вступ. ст. Н. Тихонова. — М.: Худож. лит., 1978 — 1980.

Т. 1. Стихотворения, 1924—1955. — 1978. — 414 с.: ил.

Т. 2. Поэмы, 1931—1956. — 1979. — 389 с.: ил

Т. 3. Пьесы. Статьи. Выступления. Автобиография, 1937—1956. — 1980. — 302 с.: ил.

Джалиль М. Избранные произведения / Пер. с татар. — Л.: Сов. писатель, 1979. — 575 с.: ил. — (Б-ка поэта. Большая серия).

Исаакян А. Избранные произведения: В 2 т. / Пер. с арм. — М.: Худож. лит., 1975.

Т. 1. Стихотворения, поэмы, легенды и баллады. — 379 с.: ил.

Т. 2. Рассказы. Стихотворения в прозе. Сказки. Легенды и предания. — 317 с.: ил.

Колас Я. Собрание сочинений: В 4 т. / Пер. с белорус.; Вступ. ст. И. Науменко. Сост. и коммент. М. Мушинского, И. Протасевича. — М.: Худож. лит., 1982—1983.

Т. 1. Стихотворения и поэмы, 1904—1956. — 1982. — 590 с.

Т. 2. На росстанях. Кн. 1, 2. — 1982. — 366 с.

Т. 3. На росстанях. Кн. 3. — 1983. — 335 с.

Т. 4. Рассказы. На просторах жизни. — 1983. — 416 с.

Корнейчук А. Е. Собрание сочинений: В 4 т. / Вступ. ст. Е. Горбуновой. — Л.: Искусство, 1976—1977.

Т. 1. Гибель эскадры. Платон Кречет. Банкир. Правда. Богдан Хмельницкий. — 1976. — 333 с.: ил.

Т. 2. В степях Украины. Партизаны в степях Украины. Фронт. Миссия мистера Перкинса в стране большевиков. Приезжайте в Звонковое. — 1976. — 275 с.: ил.

Т. 3. Макар Дубрава. Калиновая роща. Крылья. Почему улыбались звезды. Над Днепром. — 1977. — 356 с.: ил.

Т. 4. Страница дневника. Расплата. Мои друзья. Память сердца. — 1977. — 211 с.: ил.

Купала Я. Собрание сочинений: В 3 т./Пер. с белорус.; Сост. и авт. вступ. ст. О. Лойко. — М.: Худож. лит., 1982.

Т. 1. Стихотворения, 1904—1917. — 527 с.: ил.

Т. 2. Стихотворения, 1918—1942. Поэмы, 1906—1939. — 367 с.

Т. 3. Драматические поэмы. Пьесы. Публицистика. — 368 с.

Лацис В. Т. Избранные произведения: В 2 т./ Пер. с латыш. — М.: Худож. лит., 1984.

Т. 1. Сын рыбака. — 478 с.: ил.

Т. 2. К новому берегу. — 599 с.

Нерис С. Ветер новых дней: Стихотворения / Пер. с литов. — М.: Худож. лит., 1979. — 334 с.: ил.

Рыльский М. Ф. Сочинения: В 4 т. / Пер. с укр.; Под общ. ред. Н. Тихонова, Б. Турганова; Вступ. ст. А. Малышко. — М.: Гослитиздат, 1962—1963.

Т. 1. Стихотворения, 1910—1946. — 1962. — 632 с.: ил.

Т. 2. Стихотворения, 1947—1960. Ранние поэмы. — 1962. — 550 с.

Т. 3. Поэмы, 1927—1950. — 1963. — 418 с.

Т. 4. Литературно-критические статьи. — 1963. — 551 с.

Табидзе Г. В. Стихотворения / Пер. с груз. — Л.: Сов. писатель, 1983. — 423 с.: ил. — (Б-ка поэта. Большая серия).

Турсун-Заде М. Избранные произведения: В 2 т. / Пер. с тадж. — М.: Худож. лит., 1985.

Т. 1. Стихотворения и поэмы. — 430 с.

Т. 2. Литературно-критические и публицистические статьи. — 349 с.

Тычина П. Избранное. Стихотворения и поэмы / Пер. с укр. — М.: Худож. лит., 1981. — 295 с.: ил.

О СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЯХ

Золотусский И. Федор Абрамов: Личность. Книги. Судьба. — М.: Сов. Россия, 1986. — 159 с. — (Писатели Сов. России).

Николаева С. Анатолий Алексин: Очерк творчества. — М.: Сов. писатель, 1986. — 247 с.

Турков А. М. Александр Блок. — М.: Мол. гвардия, 1981. — 272 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Громов П. А. Блок, его предшественники и современники: Моногр. — Л.: Сов. писатель, 1986. — 600 с.

Книпович Е. Об Александре Блоке: Воспоминания. Дневники. Коммент. — М.: Сов. писатель, 1987. — 143 с.: ил.

Петелин В. Возвращение Мастера: Статьи о М. А. Булгакове. — М.: Правда, 1986. — 47 с. — (Б-ка «Огонек»).

Бялик Б. Судьба Максима Горького. — 3-е изд., доп. — М.: Худож. лит., 1986. — 479 с.: ил.

Прокушев Ю. Сергей Есенин: Образ. Стихи. Эпоха. — М.: Современник. 1985. — 480 с.: ил.

В мире Есенина: Сб. ст. / Сост. А. А. Михайлов, С. С. Лесневский. — М.: Сов. писатель, 1986. — 654 с.

Дедков И. Сергей Залыгин: Страницы жизни, страницы творчества. — М.: Современник, 1985. — 431 с.

Михайлов О. Леонид Леонов. — М.: Сов. Россия, 1986. — 125 с. — (Писатели Сов. России).

Субботин А. Маяковский сквозь призму жанра. — М.: Сов. писатель, 1986. — 352 с.

Веревкин Б. П. Маяковский в газете. — М: Мысль, 1986. — 157 с.: ил.

Новиков П. Счастье быть бойцом: Воспоминания о Николае Островском. — 3-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1986. — 287 с.: ил.

Курбатов В. Я. Михаил Пришвин: Очерк творчества. — М.: Сов. писатель, 1986. — 224 с.

Баевский В. С. Давид Самойлов: Поэт и его поколение. — М.: Сов. писатель, 1986. — 255 с.

Сурганов В. Леонид Соболев: Очерк жизни и творчества. — 2-е изд., доп. — М.: Сов. Россия, 1986. — 416 с.

Кондратович А. И. «Ровесник любому поколению»: Докум. повесть о А. Т. Твардовском. — М.: Современник, 1986. — 383 с.

Воспоминания о Н. Тихонове / Сост. И. И. Гаглов, М. И. Котов. — М.: Сов. писатель, 1986. — 478 с.

Оклянский Ю. М. Федин. — М.: Мол. гвардия, 1986. — 352 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Саакянц А. Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910—1922). — М.: Сов. писатель, 1986. — 351 с.: ил.

Петелин В. Михаил Шолохов: Страницы жизни и творчества. — М.: Сов. писатель, 1986. — 399 с.

Карпова В. Талантливая жизнь: Василий Шукшин — прозаик. — М.: Сов. писатель, 1986. — 302 с.: ил.

Апухтина В. Л. Проза В. Шукшина. — 2-е изд., испр. — М.: Высш. шк., 1986. — 96 с.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Пузиков А. И. Рыцари истины: Портреты французских писателей. — М.: Книга, 1986. — 447 с.

Мотылева Т. Л. Анна Зегерс: Личность и творчество. — М.: Худож. лит., 1984. — 399 с.

Моруа А. Прометей, или Жизнь Бальзака / Пер. с фр. — М.: Радуга, 1983. — 672 с.

Райт-Ковалева Р. Я. Роберт Бернс. — 3-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1965. — 352 с. — (Жизнь замечат. людей).

Основат Л. С. Гарсиа Лорка. — М.: Мол. гвардия, 1965. — 430 с. — (Жизнь замечат. людей).

Гибсон Я. Гранада. 1936. Убийство Федерико Гарсиа Лорки / Пер. с исп. — 2-е изд. — М.: Прогресс, 1986. — 254 с.

Людвиг Э. Гёте / Сокр. пер. с нем. — М.: Мол. гвардия, 1965. — 607 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Моруа А. Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго / Пер. с фр. — М.: Радуга, 1983. — 639 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Данте. — М.: Мол. гвардия, 1967. — 288 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Пирсон Х. Диккенс / Пер. с англ. — М.: Мол гвардия, 1963. — 511 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Батурин С. С. Драйзер. — М.: Мол. гвардия, 1975. — 333 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Моруа А. Три Дюма: Литературные портреты / Пер. с фр. — М.: Правда, 1986. — 669 с.

Апт С. Е. Томас Манн. — М.: Мол. гвардия, 1972. — 349 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. — М.: Мол. гвардия, 1980. — 179 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Лану А. Мопассан / Пер. с фр. — М.: Мол. гвардия, 1971. — 389 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Мотылева Т. Л. Ромен Роллан. — М.: Мол. гвардия, 1969. — 378 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Левидов М. Ю. Путешествие в некоторые отдаленные страны, мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. — М.: Книга, 1986. — 287 с. — (Писатели о писателях).

Моруа А. Жорж Санд / Пер. с фр. — 2-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1968. — 412 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Пирсон Х. Вальтер Скотт / Пер. с англ. — М.: Мол. гвардия, 1978. — 303 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Грибанов Б. Т. Хемингуэй. — М.: Мол. гвардия, 1976. — 352 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Грибанов Б. Т. Хэмингуэй. — М.: Мол. гвардия, 1970. — 443 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

Аникст А. А. Шекспир. — М.: Мол. гвардия, 1964. — 368 с.: ил. — (Жизнь замечат. людей).

ЦИКЛ ЛИТОГРАФИЙ «МИРОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ДРЕВО»
ХУДОЖНИК Ю. И. СЕЛИВЕРСТОВ

Стр. 18—19
Античная литература
(Гомер, Платон, Аристотель)
Стр. 20—21
Античная литература
(Аристофан, Эсхил, Софокл)
Стр. 28—29
Басня
(«Панчатантра», Эзоп, Лафонтен, И. А. Крылов)
Стр. 36—37
Возрождения литература
(Ф. Рабле, М. Сервантес, У. Шекспир)
Стр. 66—67
Детская литература — советская
(А. П. Гайдар, Н. А. Островский, А. А. Фадеев)
Стр. 78—79
Драма
(«Японский театр», Г. Ибсен, Еврипид, А. Н. Островский, А. П. Чехов)
Стр. 84—85
Древнерусская литература
(Боян, М. Иларион, Нестор-летописец)
Стр. 112—113
Комедия
(комедия дель-арте, Мольер, Д. И. Фонвизин, А. С. Грибоедов)
Стр. 174—175
Миф в литературе
(Овидий, Гомер, Вергилий, Дж. Свифт, Т. Манн, М. А. Булгаков)
Стр. 190—191
Научно-фантастическая литература
(Ж. Верн Г. Уэллс, А. Н. Толстой, А. Р. Беляев)
Стр. 230—231
Приключенческая литература
(Д. Дефо, А. Дюма, М. Твен, Р. Стивенсон)
Стр. 236—237
Просвещения литература
(И. В. Гёте и Ф. Шиллер, Вольтер, А. Н. Радищев)
Стр. 266—267
Роман
(Ч. Диккенс, О. Бальзак, Л. Н. Толстой)
Стр. 272—273
Романтизм
(Э. Т. А. Гофман, В. Гюго, Дж. Г. Байрон, М. Ю. Лермонтов, Т. Г. Шевченко)
Стр. 278—279
Русская литература XIX в.
(А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский)
Стр. 300—301
Сказка
(Х. К. Андерсен, Ш. Перро, братья Гримм, К. И. Чуковский)
Стр. 320—321
Социалистический реализм
(А. М. Горький, В. В. Маяковский, М. А. Шолохов)
Стр. 336—337
Средневековая литература
(Фирдоуси, Низами, Ш. Руставели, А. Никитин, И. Федоров, Данте)
Стр. 396—397
Эпос
(«Гильгамеш», древнеегипетский писец, Давид Сасунский, «Калевала»)

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

С помощью алфавитного указателя вы быстрее найдете в словаре нужные сведения. В него включены все статьи (термины) словаря, а также другие понятия, встречающиеся в книге. Они расположены в алфавитном порядке, с указаниями страниц, где вы прочтете о них или посмотрите иллюстрации. Названия статей и страницы, на которых они помещены, выделены жирным шрифтом.

А

Авангардизм 7, 9
Авторская песня 210, 374
Акмеизм 9—12, 261, 286
Аксаков И. С. 64, 154, 183
Аксаков К. С. 64, 154, 183
Акцентный стих 346
Александрийский стих 348, 404
Алексеев М. П. 283, 334
Аллегория 12—14, 25, 27, 110, 169, 196, 197, 293, 294, 368
Аллитерационный стих 221
Аллитерация 94, 99—100, 342
Аллонимы 243
Аллюзия 14—15, 385, 386
Альтернирующий ритм 378—379
«Американская школа» сравнительного литературоведения 333
Амплификация 367
Амфибрахий 75, 290, 365, 366, 367
Анаграммы 243
Анакреонтическая ода 22, 196
Анапест 75, 76, 194, 365, 366. 381
Анафора 215, 361
Английский сонет 318
Аноним 244
Антитеза 15—16, 367
Антиутопия 189, 373
Античная литература 16—24, 27, 49, 51, 110, 196, 246, 262, 268, 288, 363, 387, 391, 395
Архетип 353
Архитектоника 115, 116
Астронимы (или астеронимы) 243
Афанасьев А. Н. 92, **93**, 155, 156, 303
Афоризм 24, 47, 216, 219

Б

Баллада 52, 106, 274, 275, 310, 347, 350, 365, 375, 378
Барокко 13, **25—26**, 110, 150, 367
Басня 13, 14, 16, 24, **27—31**, 110, 114, 131, 134, 142, 143, 180, 211, 232, 233, 264, 288, 344, 358, 368, 385
Бахтин М. М. 38, 88, **356**, 357
Бедная рифма 260
Белинский В. Г. 30, 47, 64, 80, 90, 105, **128—129**, 139, 147, 153, 160, 183, 193, 213, 263, 265, 280
Белый стих 31, 348—349
Благой Д. Д. 281
Богатая рифма 260
Бонди С. М. 280
Бурлеск 203
Буслаев Ф. И. 72, 93, 155, 156
Былины 31, **32—33**, 51, 108, 254, 303, 346, 374, 380, 381, 394
Бытовая сказка 298, 303
Бытовое письмо 210, 211

В

Ваша домашняя библиотека 65
Венок сонетов 319
Веселовский А. Н. 117, 156, 179, 200, 263, 332, 357
Военная проза 45—46
Возрождение 13, 17, 24, **34—39**, 52, 135, 176, 254, 268, 287, 363, 367, 380, 400
«Война и мир» Льва Толстого в чтении современников автора 89
Волшебная сказка 15, 179, 215, 298, 299, 302, 375
Вольный ямб 290, 404
Воровский В. В. 157, 160, **204**, 286
Воспитательная роль литературы 39—42, 68—69, 70, 71, 103, 307, 309
Время и пространство в художественном произведении 32, **43—46**, 224, 265
Вторичная условность 368—370
Вымысел художественный 46—47, 87, 195, 244

Г

Газель 142, 350
Гармония 100
Гекзаметр и пентаметр 31, **48—49**, 346, 380, 386
Героическая поэма 17, 343, 404
Героическое 50—54
Гимн 210, 264
Гипербола 54—57, 114, 289, 367, 368
Гипердактилическая рифма 260, 346
Глубокая рифма 260
Горацианская ода 22
Городская литература европейского средневековья 339
Городская повесть 44
Горький А. М. 13, 41, 65, 106, 147, 157, **164—165**, 274, 285, 286, 307, 308, 322, 373
Государственный литературный музей 182
Григорьев А. А. 154, 155, **332—333**
Гротеск 55, **57—59**, 192, 289, 368
Гудзий Н. К. 398—399
Гуковский Г. А. 292—293

Д

Дактилическая рифма 31, 260, 262, 346
Дактиль 75, 346, 365, 366, 381
Дастан 142
Двуязычие 60—61, 141
Деревенская проза 44, 146
Детективная литература 61—63
Детская литература 63—71, 401
Детский фольклор 374
Дактилизмы в языке художественной литературы 71—73
Диалог (литературный жанр) 23, 24
Диатриба 23, 24
Дидактическая поэма 17, 22, 223, 239
Дистантный повтор 215
Дневник 73—75, 88, 248, 252, 265, 291
Дневник писателя 73
Добролюбов Н. А. 33, 90, 94, 102. 103, 105, 122, **126**, 154, 160, 164, 184, 282
Документальный очерк 198—199
Дольник 48, **75—77**, 346, 367
Драма 15, 17, 22, 45, **77—82**, 88, 134, 195, 239, 255, 262, 263, 264, 298, 310, 368, 380, 381, 393
Древнерусская литература 82—87, 107, 380, 398
Дневнерусская повесть 86, 87, 216

Е, Ж

Единство действия (в драме) 80—81
Жанр 17, 24, 32, 61, **88—90**, 93, 108, 109, 110, 119, 145, 152, 180, 264, 382, 383, 386, 391
Женская рифма 260, 262, 346, 348, 350
Жирмунский В. М. 48, 106, 226, **261**, 333, 341
Жития 83, 87
Журналы литературно-художественные 90—91

З

Завязка 80, 118
Загадка 92—93, 233, 375
Закрытая рифма 260
Замещенная неточная рифма 261, 262
Замысел и воплощение 94—97, 109
Зарубежная литература капиталистических стран XX в. 54, 97—99
«...Заряд на всю жизнь...» 132
Звуковая организация стиха 99—100
«Звукосмысл» (или «смыслозвук») 100
Зеркальный повтор 216

И

Идейность творчества 101—103
Идейно-эстетическая концепция литературного произведения 335
Идиллия (эклога) 22, 23
Инверсия 367
Институт мировой литературы им. А. М. Горького 103—105
Институт русской литературы (Пушкинский дом) 105—106
Интонация 99, 119
Ироническая сказка 371
Ирония 367, 371, 385, 386
Историзм литературы 106—109
Историческая поэтика 109, 225
Исторический роман 15, 43—44, 45, 69, 108, 144, 145, 229, 268, 274, 277, 307, 314, 316
История литературы 109, 125, 155, 225, 356
Итальянский сонет 318

К

Как вести литературный дневник 74
Как найти нужную книгу в библиотеке 102—103
Как написать рецензию 116
Как переплести книгу 329
Как пользоваться критической литературой 127
Как работать над конспектом 317
Как сделать доклад на литературную тему 358—359
Как создавалась «Полтава» 52
Как читать 42
Каламбур 260, 288
Квантитативное стихосложение 49
Киреевский И. В. 51, 154, 183
Киреевский П. В. 51, 183
Классицизм 13, 17, 24, 52, 80, **110—114**, 150, 161, 176, 253, 274, 276, 291, 293, 367, 381
Классический стиль 341
Коллективный псевдоним 244
Кольцевая рифма 348
Комедия 22, 23, 81, 110, 111, **114—115**, 264, 287, 288
Компаративистика 332—333
Композиционное сопоставление 118—119
Композиция 115—120, 357, 379
Конрад Н. Н. 235, 333
Консонатизм 100
Константный повтор 215
Конфликт 16, 51, 77, 81, 118, **120—122**, 199, 249, 254, 265, 365, 380
Концентрический сюжет 265
Корневая рифма 262
Краеведение литературное 122—125
Криптонимы 243
Критика литературная 46—47, 109, **125—129**, 202, 357
Критическая пародия 202
Критический реализм 139, 140, 144, 145, 150, 152, 161, 253, 255—256, 257, 258, 274, 275, 282, 284, 322, 370, 400
Кружок художественного слова 80—81
Кубофутуризм 376, 377
Кульминация 80, 118
Культурно-историческая школа (в литературоведении) 156, 292
Куртуазная лирика 335

Л

Легок ли труд писателя? 257
Лейтмотив 215
В. И. Ленин и литература 130—132
В. И. Ленин и наука о литературе 41, 102, 126, **132—134**, 185—186, 286, 361, 362
Ленинское учение о двух культурах 134
Летописи 83, 213, 216, 254, 380
Лингвистический словарь 328
Лирика 17, 23, 45, 57, 77, 88, 101, **134—136**, 137, 140, 195, 262, 263, 271, 318, 338, 347, 348, 368, 374, 381, 387, 393
Лирический герой 136—137, 139, 195, 358
Лирическое отступление 137—139, 351
Литература народов СССР (дооктябрьский период) 50, **139—144**, 394
«Литература — очень трудное, даже мучительно трудное дело...» 13
Литература социалистических стран 144—147
Литературная викторина в школе 198
Литературная (авторская) сказка 303—304
Литературное произведение 15, 73, 121, **147—150**, 246, 247,355
Литературные игры 217
Литературные кружки 170—171
Литературный вечер в школе 214
Литературный дневник 73
Литературный процесс 109, **150—152**, 356, 380
Литературоведение 109, 125, 341, 342
Литературоведение и критика в России XVIII—XX вв. 152—158
Литературоведческие издания 158—160
Литота 57
Логаэд 75—76
Ломоносов М. В. 27, 75, 99, 111, 114, 150, 153, 164, 196—197, 206, 258, **343**, 346, 347, 378, 402
Луначарский А. В. 106, 157, 286, **325**

М

Манифесты литературные 161, 211, 295, 377
К. Маркс и Ф. Энгельс о литературе 40, 86, 102, 122, 150, **162—164**, 253, 287, 322, 360, 371
Марксистская критика и литературоведение 157, 158
Марксистско-ленинская критика и литературоведение 158
Массовая песня 210
Межтекстовой повтор 216
Мемуарная литература 45, 73, **164—167**
Метафора 17, 25, 82, 92, 93, **167—169**, 171, 248, 293, 294, 330, 367, 368, 386
Метод художественный 169, **171**, 298, 319, 356
Метонимия 17, **171—172**, 368
Метр 75, 76, 134, 154, 289, 346, 365, 378, 402
Метрика (ритмика) 341
Миф в литературе 173—176, 298, 368, 370
Мифологическая школа (в литературоведении) 72, 155—156, 332
Михайловский Н. К. 138, 157
Мнимая антитеза 16
Модернизм 176—177, 284, 286
Монументальный историзм (стиль в древнерусской литературе) 83
Мораль (в басне) 27, 233
Мотив 24, 92, **177—180**, 357, 375
Музеи литературные 103—104, **180—182**
Музей Института русской литературы (Пушкинский дом) 182

Н

Надеждин Н. И. 53
Народная песня 51, 200, 208, 210, 374, 378
Народность литературы 153, 155, **183—186**, 282, 324, 326
Народный эпос 254, 394—395
Натурализм 186—187, 281
Натуральная школа 151, 153, 199, 256, 281
Научная поэтика 226
Научно-фантастическая литература 187—193, 373
Национальные псевдонимы 243
Неравномерные строфы 350
Нерегулярный повтор 215
Нескладуха 284
Нестрофический стих 348
Неточная рифма 260, 262
Неточный повтор 216
Неявная (завуалированная) фантастика 372
Новаторство и традиция 193—194, 322, 323, 326, 356, 383—384
Новелла 38, 39, 142, 180, 213, 248, 249, 250, 350, 382, 394

О

О школьном сочинении на литературную тему 345
Образ автора 252—253
Образ художественный 40, 101, **194—196**, 199, 331
Ода 88, 99, 110, 114, 180, **196—198**, 211, 264, 343, 347, 350, 378, 381, 387
Оксюморон (оксиморон) 16
Октава 349
Олимпиада по литературе 23
Олицетворение (в басне) 27, 368
Омонимическая рифма 260

Онегинская строфа 258, 261, 350
Опоясывающая рифма 261
«Остранение» 228, 357
Открытая рифма 260
Отрицательный параллелизм 201
Очерк 45, 130, **198—199,** 244, 246, 288, 304, 308, 310, 313, 315, 381, 394

П

Параллелизм 200—201, 215, 367
Парная рифма 348
Пародия 16, 51, **201—203,** 211, 212, 229, 247, 248, 288, 384
Паронимическая рифма 260, 262
Партийность литературы 41, 103, 134, 158, 161, 186. **203—205,** 286,307, 324, 326
Переверзев В. Ф. 157, **255**
Перевертыши 374, 384
Перевод художественный 205—207, 274
Перекрестная рифма 261, 348, 349
Перенос 207—208, 343
Перепев 203
Перифраз (перифраза) 386
Песня 180, 200, **208—210,** 211, 264, 310, 374, 375, 378
Пиндарическая ода 22
Писарев Д. И. 55—56, **124—125,** 154
Письмо 73, 88, 180, **210—212,** 248, 252, 265, 291
Плагиат 212
Плеоназм 367
Плеханов Г. В. 148, 157, 160, 286
По примеру Алексея Мересьева 241
Повесть 89, 141, **213—215,** 249, 264, 306, 312, 313, 314, 315, 394
Повтор 200, **215—216,** 367
Поговорка 217, 218, 375
«...Подъем хороших мыслей и чувств» 40
Политический роман 268, 316
«Положительная» пародия 202
Помощь школьной библиотеке 188
Послание 211, 264, 275, 276, 381, 402, 404
Пословица 16, 216, 217, 218, 232, 234, 375, 392
Пословицы и поговорки 30, **216—219,** 374
Постановления ЦК КПСС по вопросам литературы 219—221
Постоянный эпитет 216, 393
Потебня А. А. 48, 157, 357
Поэзия и проза 119, **221—222**
Поэма 48, 88, 139, 140, 141, **223—224,** 225. 229, 246, 258, 298, 304, 310, 311, 315, 335, 382, 404
Поэтика 196, **225—226,** 259, 261, 357
Предметный мир литературы 226—228
Предударная рифма 262
Приблизительная рифма 260, 262
Приключенческая литература 58, **228—232**
Притча 142, **232—234,** 258, 268, 314
Проблематика художественного произведения 312, 355
Пропп В. Я. 302—303
Просветительский реализм 254—255
Просвещение 27, 52—53, 110, 114, **234—241,** 287
Прототип 241—243, 246, 255
Псевдандронимы 243
Псевдогинимы 243
Псевдоним 243—244, 385
Психологическая школа (в литературоведении) 157
Психологический параллелизм 200
Психологический роман 12, 229, 248, 256, 268, 282
Публицистика 244—246
Путешествие 192, **246—248,** 380
Пушкин А. С. 13, 15, 43, **46—47,** 51, 52, 56, 100, 108, 115, 137, 150, 155, 164, 167, 168, 183, 193, 197, 201, 204, 224, 252, 256, 275, 276—277, 280, 307, 318, 330, 339, 342, 347, 348, 386, 387, 392, 402

Р

Развитие действия 118
Развязка 80, 118
Рассказ 198, 213, 215, 246, **249—250,** 264, 312, 314, 315, 358, 394
Рассказчика образ 44, 116, 139, 199, 204, **250—253,** 264
Реализм 82, 89, 141, 154, 162, 169, 176, **253—258,** 277, 280, 281, 282, 283, 293, 360
Реальная критика 126
Реминисценция 15, 212, 258
Рефрен 215
Ритм стиха 134, 154, 290, 342, 347, 365, 380
Риторика 27, **258—260,** 367
Рифма 31, 142, 215, 260—262, 289, 296, 342, 343, 348, 384
Рифмы с перемещением (метатезой) 261
Роды и виды литературы 77, 88, 152, **262—264,** 356
Роман 13, 22, 24, 39, 63, 88, 95, 96, 144, 145, 146, 152, 166, 189, 213, 215, 239—240, 246, 248, 255, 256, **264—270,** 274, 282, 288, 306, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 323, 358, 364, 381, 382, 385, 394
«Роман воспитания» 238—239
Роман-эпопея 44, 89—90, 96, 109, 121, 144, 268, 309, 311, 314, 380, 399—400
Романтизм 24, 52, 108, 150, 151, 153, 161, 177, 223, 255, **270—274,** 275, 277, 280, 293, 360—361, 369, 371, 387
Романтическая поэма 223, 248, 271, 274, 277
Романтический герой 248, 271, 274, 277
«Романтический» стиль 341
Рубаи 142
Русская литература XIX в. 119, 130—131, 133, 137, 144, **275—284,** 352, 355, 359, 385
Русская литература конца XIX — начала XX в. 199, **284—286**
Русские писатели о книге и о чтении 149
Русские поэты XX в. как критики 154—155
Рыцарский роман 51, 87, 229, 265, 334, 338—339

С

Сатира 30, 39, 192, 211, **287—289,** 392, 400
Сатира (жанр античной литературы) 22, 288, 343
Свободный стих 31, 212, **289—290**
Сентиментализм 290—293
Сентиментальные путешествия 247, 248, 292
Силлабическое стихосложение 262, 344—345, 346, 381
Силлабо-тоническое стихосложение 75, 221, 344, 345, 346, 378, 402
Символ 25, 169, 228, **293—295,** 296, 297, 298, 368
Символизм 154, 169, 257, 286, **295—298,** 339, 382
Синекдоха 172, 357
Синонимический параллелизм 200
Сказка 13, 16, 43, 63, 69, 70, 92, 93, 176, 180, 210, 213, 216, 232, 264, **298—304,** 314, 368, 369, 370, 374, 394
Сказки о животных 298, 299
Словари 106, 328
Словесная маска 252
«Слово о полку Игореве» 52, 82, 83, 86, 108, 152, 153, 164, 179, 216, 258, 395
Случайная рифма 261, 262
Смежная рифма 261
Советская многонациональная литература 44, 53—54, 60, 133, 138, 139, 163, 269, **304—316,** 352, 364
Советская школа сравнительного литературоведения 333—334
Советы друга 123
Содержание и форма 147, 148, 194, **316—319,** 339
Сонет 26, 136, **318—319,** 347, 350
Составная рифма 260
Социалистический реализм 98, 109, 137, 144, 152, 171, 204, 220, 257, 258, 268, 284, 285, 286, 315, **319—326,** 370, 375, 400
Социальный роман 229, 268
Социолого-генетическое (социально-генетическое) литературоведение 157
Справочная литература 159, **326—330**
Справочники 329
Сравнение 168, **330—331**
Сравнительно-историческая шко-

ла (в литературоведении) 117, 156
Сравнительно-историческое изучение литературы 332—334
Средневековая европейская литература 51, 92, **334—339,** 348, 380, 395
Стиль 25, 58, 109, 145, 194, **339—341,** 352
Стих 76, 99, 119, 215, 221, 260, 342, 343, 344, 347, 348, 365, 380
Стиховедение 152, 154, 261, **341—342,** 357
Стихосложение 154, 262, 289, **342—347,** 365
Стихотворение 347—348, 297
Стопа 49, 344, 346, 366, 379
Строфа 76, 119, 261, 348, 349
Строфика 258, 341, 347, **348—350,** 366
Строфические стихи 348
Строфический перенос 208
Стык, или подхват 215
Сюжет и фабула 24, 43, 54, 58, 63, 120, 177, 199, 223, 249,250, **291, 303, 341, 350—352,** 357, 358, 372, 375, 379, 381
Сюжетная гипербола 55

Т

Тавтологическая рифма 260
Тавтология 215
Тактовик 76—77, 379
Текстология 82, **353—354**
Тема 24, 109, 180, 194, 311, 312, 313, 316, 339, 341, 354, 361, 380, 381
Тема и проблема 102, **354—355**
Тематика литературного произведения 98, 145—146, 244, 354, 355
Тенденциозность литературного произведения 40, 102, 244, 288
Теория литературы 109, 125, 225, 259, **355—357**
Теория трех родов литературы 134, 263, 264
Теория «трех штилей» 27, 343
Терминологические словари 328—329
Терминология литературоведческая 357—358
Терцины 350
Типизация 130, **358—361,** 369, 393
Титлонимы 243
Томашевский Б. В. 224—251
Тоническое стихосложение 226, 344, 346
Торжественная ода 196—197
Точная рифма 260, 262
Точный повтор 215—216
Травестия 203
Трагический герой 361—362
Трагическое. Трагедия 15, 22, 39, 51, 81, 95, 110, 258, 264, **361—365,** 404
Трехсложные размеры стиха 365—367
«Три единства» 80, 110
Тропы и фигуры 12, 183, 195—196, 293, 330, **367**
Тынянов Ю. Н. 14, 44, 59, 88, 100, 105, **307,** 357

У, Ф

Упорядоченный (регулярный) повтор 215
Усеченная неточная рифма 260—261
Условность 368—370
Утопия 35—36, 59, 88, 189, 293, 373
Фабула 92, 212, 250, 251, 350, 351, 352, 372
Фантастическое в литературе 57, 70—71, 289, 368, 369, **370—373**
Фигуры мысли 367
Фигуры перемещения слов 367
Фигуры переосмысления слов 367
Фигуры прибавления слов 367
Фигуры убавления слов 367
Фольклор 16, 30, 32, 57, 93, 136, 139, 142, 200, 208, 215, 234, 246, 274, 302, 332, 353, 360, **373—375,** 381, 393
Фоника (эффоника) 341, 342
Футуризм 176, 286, **375—377**

Х

Хиазм 16
Хорей 16, 75, 290, 346, 365, 366, **378—379,** 380, 381
Храпченко М. Б. 403
Хроника 379—380
Хроникальный сюжет 265
Художественная гипербола 55—56
Художественное время 32, 45—46
Художественный очерк 199

Ц, Ч

Цезура 49, 345, 346, 357, 378, **380—381,** 404
Циклизация произведений 141, 142, **381—382**
Частушка 209, 374, **382—384,** 386
«...Человек не создан быть писателем» 177
Чернышевский Н. Г. 39, 90, **101,** 105, 130, 132, 154, 160, 164, 184, 256, 282, 360, 366
Чехов предостерегает критиков 151
Что ощущает писатель в процессе творчества 95
Чуковский К. И. 65, 70, 206

Ш

Шкловский В. Б. 228, **252,** 357
Школьная литературная газета 349
Школьная читательская конференция 245
Школьный кабинет литературы 159
Школьный литературный музей 181

Э

Эгофутуризм 376—377
Эзоповский язык 385—386
Эйхенбаум Б. М. 178—179, 357
Экскурсии по памятным литературным местам 222
Экспозиция 118
Экспрессивно-эмоциональный стиль (в древнерусской литературе) 86
Экспромт 386
Элегический дистих 48, 387
Элегия 22, 48, 136, 180, 194, 211, 275, 343, 347, 381, **387**
Энциклопедии детские и юношеские 387—391
Энциклопедия 106, 326—328
Эпиграмма 22, 23, 24, 48, 180, 288, 343, 381, 386, **391—392**
Эпиграф 121, 131, 142, 314, **392**
Эпитет 82, 200, **392—393**
Эпифора 215, 367
Эпическая поэма 264, 335
Эпос, эпопея 17, 22, 23, 24, 33, 50, 77, 88, 89, 106, 110, 114, 134, 139, 140, 142, 143, 145, 262, 263, 264, 268, 323, 335, 338, 364, 368, 374, 380, 381, **393—400**
Эссе 240
«Эстетическая» («артистическая») критика 155, 352

Ю, Я

Юмор 70, 288, 364, **400—402**
Явная фантастика 371
Ямб 17, 31, 75, 258, 290, 342, 346, 348, 349, 350, 357, 365, 366, 378, 380, 381, **402—404**

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДА

Составитель
НОВИКОВ В. И.

Заведующий редакцией словарей и справочников для детей и юношества
ЧУБА А. А.

Ведущий редактор
ЛЯХОВА Т. П.

Специальный редактор
КОЗЬМИН В. Ф.

Контрольный редактор
ВАЛАТКАЙТЕ С. П.

Младшие редакторы:
ОВЧИНКИНА Т. В.
САЗОНОВА Л. М.
ФРОЛОВ А. Б.

Художественный редактор
БАБАДЖАНЯН Л. А.

Младший художественный редактор
СОРОКА Т. П.

Технический редактор
ИВАНОВА Т. Г.

Корректоры:
РЕЙБЕКЕЛЬ В. Н.
ЯКОВЛЕВА Л. В.

Авторы статей:
АГЕНОСОВ В. В.
АНДРЕЕВ М. Л.
АНДРЕЕВА Т. А.
АНИКИН В. П.
АРХАНГЕЛЬСКИЙ А. Н.
БАЛАНДИН А. И.
БЕРДНИКОВ Г. П.
БИТОВ А. Г.
БОГОМОЛОВ Н. А.
БУЛАТОВА Л. Н.
БЯЛИК Б. А.
ВОРОБЬЕВА Н. Н.
ГАСПАРОВ М. Л.
ГЕРЛИН В. М.
ГИРШМАН М. М.
ГОЛЬДЕНБЕРГ А. Х.
ГОРДЕЕВА Г. Н.
ГОРЕЛОВ П. Г.
ГРИШУНИН А. Л.
ГУРАЛЬНИК У. А.
ГУРЕВИЧ А. М.
ГУСЕЙНОВ Ч. Г.
ДАВЫДОВА Т. Т.
ДМИТРИЕВ Л. А.
ДРАГОМИРЕЦКАЯ Н. В.
ДЮШЕН И. Б.
ЗОРИН А. Л.
ЗОРИН Л. Г.
ЗУБАЙРАЕВ А. Л.
ИЕЗУИТОВ А. Н.
КАРМАКОВА О. Е.
КАСЮГА Л. В.
КОЗЬМИН В. Ф.
КОНДАКОВ И. В.
КОРМИЛОВ С. И.
КОСТОМАРОВ В. Г.
КУЛИКОВА Е. В.
КУРИЛОВ А. С.
КУШЛИНА О. Б.
ЛЕВИНТОН Г. А.
ЛОТМАН Ю. М.
ЛЮБИМОВ Н. М.
МАНН Ю. В.
МЕДРИШ Д. Н.
МЕЛИХОВА Л. С.
МИЛЬЧИН А. Э.
МИНЦ З. Г.
МОТЯШОВ И. П.
НОВИКОВ В. И.
ОФИТОВ Н. В.
ПЕСКОВ А. М.
ПЕТРОВА М. Г.
ПЕТРОВСКИЙ М. С.
РАНЧИН А. М.
РЕВИЧ В. А.
САМОЙЛОВ Д. С.
САЙТАНОВ В. А.
СЕЛИВАНОВА С. Д.
СКУРАТОВСКИЙ В. Л.
СМИРНОВ Ю. М.
СОБОЛЕВ Л. И.
ТИМЕНЧИК Р. Д.
ТИМОФЕЕВ Л. И.
ТОПАЛЕР Е. С.
ТРИФОНОВ Н. А.
ТУРАЕВ С. В.
УРНОВ Д. М.
ФРИДЛЕНДЕР Г. М.
ЧЕРНОУЦАН И. С.
ЧИРВА А. Н.
ЧУДАКОВ А. П.
ЧУДАКОВА М. О
ЧУДАКОВА М. А.
ЧУПРИНИН С. И.
ШАЙТАНОВ И. О.

Принципиальный макет художника
ЮЛИКОВА А. М.

Оформление издания художника
КОМАРОВА В. С.

Макет книги художника
ТАБАШНИКОВА А. Л.

Иллюстрации на разворотах
СЕЛИВЕРСТОВА Ю. И.

Иллюстрации
КОВАЛЯ В. С.

Фотоиллюстрации выполнили:
КЛЮЕВ А. В.
БАСЫРОВ М. Б.

Ретушер
ЛУЦКИЙ А. М.

ИБ № 1059
Сдано в набор 10.09.86. Подписано в печать 06.10.87. Формат $70\times108^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 36,40. Уч.-изд. л. 45,63. Усл. кр.-отт. 146,64. Тираж 500 000 экз. (4-й завод 350 001—500 000 экз.). Цена 4 р. 70 к. В суперобложке 4 р. 90 к. Заказ № 400.

Издательство «Педагогика» Академии педагогических наук СССР и Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
107847, Москва, Лефортовский пер., 8.

Редакция энциклопедических словарей и справочников для детей и юношества.
107082, Москва, Гороховский пер., 10

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.